REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band. 5. Heft.

BERLIN W. 35
VERLAG VON GEORG REIMER
1902

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes des Täufers in Worms am Rhein.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Mit dem vom Jahre 1000 — 1025 regierenden Bischofe Burkard I, Grafen von Reichenbach-Ziegenhain,[1]) beginnt die eigentliche Baugeschichte des monumentalen Worms. Der vierte Band der „Monumenta Germaniae" hat die „Vita Burchardi" zum Abdrucke gebracht. Nun trat an die Stelle des Dom-Urbaues von bescheidenen Dimensionen eine mächtige dreischiffige Pfeilerbasilika auf neuen ausgedehnten Fundamenten mit doppelten Chören und zwei flankirenden runden Treppenthürmen an der Westseite. Ward die Domkirche in der heiligen Linie von West nach Ost errichtet, so entstand an der Südwestseite das Monasterium clericorum mit der Domschule und auf der Nordseite liess der Oberhirte sein Episcopium errichten, eine Disposition, welche Worms mit Mainz und Speyer gemeinsam hat. Gleich Regensburg lag aber in Mainz die Sanct Johannes geweihte Taufkirche an der Westseite des Sanct Martinus-Domes; in Worms erkor Burkard I hierfür des Domes Südostseite und so kommt es, dass der auch hier erstellte Dom-Kreuzgang nur mässige Ausdehnung von West nach Ost erhalten konnte. Auch der hl. Bischof Ulrich (923 — 973) von Augsburg hatte das Baptisterium Sanct Johannes auf der Südseite seiner Kathedrale Sanct Maria errichten lassen, nur durch einen Hof war es von ihr getrennt, bis man das hochinteressante durchaus nicht baufällige Denkmal im Anfange des XIX. Jahrhunderts, ohne jeglichen zwingenden Grund, abgebrochen hat.

Im Jahre 1018 fand im Beisein des Kaisers Heinrich II die Consecration des neuen Sanct Petersdomes von Worms statt, die nächste 1110 und die dritte im Jahre 1181, woraus schon folgt, dass an diesem mächtigen Gotteshause romanischen Stiles fort und fort gearbeitet wurde und eine locale Bauschule sich ergeben musste, welche weit über die Grenzen der Wormser Diöcese befruchtenden Einfluss hatte. Die Aufgaben dieser Bauschule beschränkten sich aber nicht auf die Kathedrale des

[1]) Burkard war wahrscheinlich um das Jahr 965 geboren, seine Erbgüter lagen bei Frankenberg an der Edder in Oberhessen; erzogen wurde Burkard im Benedictiner-Kloster Sanct Florin zu Koblenz am Rhein, der Erzdiöcese Trier.

Apostelfürsten Sanct Petrus, vielmehr hatten auch die übrigen Gotteshäuser der alten Reichsstadt Worms Theil an der Entwicklung der Architektur und so fällt es nicht schwer, die in constructiver wie formaler Hinsicht erfolgte Weiterbildung festzustellen. Leider wurde die einzigartige Schöpfung des berühmten Burkard I während der Franzosen-Herrschaft auf dem linken Rheinufer in den Jahren 1807 und 1808 dem Untergange zugeführt; es handelt sich um den Sanct Johannes dem Täufer geweiht gewesenen Centralbau,[2]) ein Monument, welches mit Kaiser Karl des Grossen Pfalzkapelle Sanct Maria in Aachen rivalisirte, besass es doch Abmessungen von gleicher Grösse und hier konnte Niemand von einer Copie reden, wie solches vom Centralbaue zu Ottmarsheim im Oberelsass leider dem Kunsthistoriker Pastor Heinrich Otte immer nachgeschrieben wird. Die Aachener Pfalzkapelle wurde mit acht inneren Freistützen im Aeusseren als regelmässiges Sechzehneck, Sanct Maria der Benedictinerinnen in Ottmarsheim dagegen mit acht inneren Freistützen im Aeusseren als regelmässiges Achteck gebildet, während die romanische Sanct Peterskirche zu Wimpfen im Thale[3]) mit sechs inneren Freistützen im Aeusseren als Zwölfeck errichtet war, wie die durch den Darmstädter Architekten Eduard Wagner im Jahre 1897 vollführten Ausgrabungen dargethan haben. Als Bischof Burkard I (1000 — 1025) den Grundstein zur Taufkapelle Sanct Johannes bei seiner Wormser Kathedrale legte, gab es in seinem rechtsrheinischen Diöcesan-Sprengel zu Wimpfen am Neckar noch keinen Centralbau des hl. Petrus. — Auf Rom's Esquilin erhebt sich der in späterer Kaiserzeit errichtete sogenannte Tempel der Minerva Medica als regelmässiges Zehneck, bei Ravenna baute sich von 518 ab der Ostgothenkönig Theodorich sein jetzt Santa Maria della Rotonda genanntes Grabmal als zehneckigen Quaderbau im Untergeschosse, darüber ein in der Aussenmauer etwas zurücktretendes Obergeschoss, welches von einer jetzt nicht mehr vorhandenen zehnseitigen Säulen-Arcadengalerie umgeben war. Ein einziger ungeheuerer Istrianer Stein bedeckte die obere Rundkapelle von $9^1/_2$ Meter lichtem Durchmesser und hierin spricht sich der altgermanische Sinn des Heldenkönigs und seines Volkes charakteristisch aus. Es dürfte kein Zufall sein, dass der deutsche Bischof Burkard von Worms das Zehneck zur Grundfigur von Sanct Johannes dem Täufer genommen[4]) und seine Nachfolger den oberen Abschluss der zehneckigen Umfassungsmauern mit einer Säulen-

---

[2]) Wenn auch die „Vita Burchardi" dieses Gotteshaus nicht erwähnt, so bezeugt doch Johann Friedrich Schannat auf Seite 133 des I. Bandes seiner 1734 herausgekommenen „Historia Wormatiensis" den Bischof Burkard I als den Erbauer.

[3]) Deutsche Sechseck-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel, von Architekt Franz Jacob Schmitt in München, in Heft 5 des XXII. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

[4]) Der Centralbau Sanct Michael des im Jahre 1000 gegründeten Benedictiner-Klosters Hugshoven bei Schlettstadt im Oberelsass der Diöcese Strassburg hatte zehn innere freistehende Säulen, leider wurde das interessante Gotteshaus im Jahre 1782 abgerissen.

Arcadengalerie bewirkten; dabei mag es unerörtert bleiben, ob wohl schon der baulustige Burkard I an jenes Schmuckmotiv gedacht, welches erstmals am Theodorich-Grabmal auftritt, das nachmals in Backstein-Construction an San Lorenzo in Mailand zu finden ist, während im deutschen Norden die äusseren Zwerggalerieen der von 1135 — 1138 erbauten Erzbischöflichen Palastkapelle Sanct Gotthard in Mainz bis jetzt als erste Erscheinung dieses romanischen Stilmotives gegolten haben. Wie Erzbischof Willigis den Neubau der Mainzer Metropolitan-Kirche Sanct Martinus in der Zeit von 978 — 1009 als T förmige dreischiffige Pfeilerbasilika[5]) mit steingewölbten Abseiten errichtete, so verfuhr auch sein Suffragan-Bischof Burkard I beim Sanct Petersdome zu Worms, hier wurde gleicherweise eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit gewölbten Abseiten hergestellt, denn nur so sind Freipfeiler von zwei Meter Breite und Länge, also vier Quadratmeter Grundfläche, sowie Umfassungsmauern von zwei Meter Stärke constructiv bei Sandsteinmaterial erklärlich. Wenn nun Sanct Johannes der Täufer in Worms Umfassungsmauern von gar $2^1/_2$ Meter Stärke erhielt, so kann schon allein hieraus auf eine ursprünglich beabsichtigte Einwölbung der Abseiten geschlossen werden; weiter lassen ebenso aber auch die zehn inneren Freipfeiler von je zwei Meter Tiefe auf eine Einwölbung des Mittelraumes schliessen, wie solche bei der Pfalzkapelle Sanct Maria zu Aachen schon im IX. Jahrhundert und bei dem im halben Sechsecke errichteten Westchore der Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria und Gertrud zu Essen in der Diöcese Hildesheim schon im X. Jahrhundert zur wirklichen Ausführung gebracht worden war.

Seit den im Jahre 1885 veranstalteten Ausgrabungen ist bekannt, dass der Sanct Laurentius geweihte Dom-Westchor durch Bischof Burkard I als gewölbte halbrunde Apsis zwischen zwei runden Westthürmen zur Ausführung gekommen war[6]) und erst im Anfange des XIII. Jahrhunderts die heute vorhandene Chorvorlage mit der achtseitigen Steinkuppel sowie der mit fünf Seiten des Achtecks nach Westen hinaustretenden Apside errichtet worden sind. Ohne Zweifel war gerade für diese polygone Plandisposition der von Burkard I gegründete Centralbau Sanct Johannes des Täufers von ganz bestimmendem Einflusse gewesen. Existirt doch im geosteten Chore der Collegiat-Stiftskirche Sanct Paulus eine gewölbte Apsis, deren Inneres und Aeusseres mit fünf Seiten des Zehnecks schliesst, also das reine Abbild von Sanct Johannes dem Täufer und selbst der zierliche Schmuck rheinisch-romanischer Baukunst, die obere Zwerggalerie auf Freisäulchen, fehlt bei Sanct Paulus in Worms nicht. Die in der

[5]) „Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit" von Architekt Franz Jacob Schmitt in Carl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Seite 171 — 175, Leipzig 1890.

[6]) Das im Jahre 1129 gegründete regulirte Augustiner-Chorherrenstift Schiffenberg in Oberhessen, Erzdiöcese Mainz, hat in seiner Sanct Marien-Pfeilerbasilika eine directe Nachbildung des von Bischof Burkard I gebauten Wormser Dom-Westchores Sanct Laurentius.

Erzdiöcese Mainz gelegene kreuzförmige gewölbte Pfeilerbasilika Sanct Petrus des 732 gegründeten Benedictiner-Klosters Fritzlar, das im XI. Jahrhundert in ein Chorherrenstift verwandelt worden ist, besitzt gleichfalls eine mit fünf Seiten des regelmässigen Zehnecks geschlossenen Chor[7]) und wiederum die obere krönende Zwerggalerie sowie eine Formengebung, welche den directen Einfluss der Wormser Bauschule bezeugt, sogar die Ausführung durch diese zur Wahrscheinlichkeit erhebt. Die Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Martinus in Mainz bewahrt im östlichen Theile ihres Mittelschiffes die unterirdische Grabkapelle des 1051 verschiedenen heiligen Erzbischofs Bardo und hier wurde unter dem Plattenboden 1417 mit spätgothischen Formen ein gewölbter quadratischer Raum auf den von Sanct Johannes dem Täufer in Worms wohlbekannten zehn Freipfeilern ausgeführt, woraus erhellt, dass noch im XV. Jahrhundert die Schöpfung des Mainzer Suffragan-Bischofs, Burkard I von Worms, sich vollster Werthschätzung erfreute.

Das Paulus-Museum der Stadt Worms bewahrt vom Steigerer des Abbruch-Materials der ehemaligen Johanneskirche, Baumeister Blattner's Hand einen Grundriss, welche den Centralbau, Theile des Domes und dessen Kreuzganges, leider ohne Maassstab, aus dem Jahre 1817 enthält. Nachdem mir durch die Güte des Herrn Gymnasial-Professors Dr. Weckerling, dem Vorstande der Paulus-Bibliothek, ein photographischer Abdruck der Zeichnung Blattner's zugekommen, habe ich eine Reconstruction des ehemaligen Centralbaues entworfen. Der vierte Band des Werkes von Boos, Rheinische Städtecultur mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Worms, enthält eine im Jahre 1630 gezeichnete Ostansicht der ganzen Stadt, welche sich jetzt im Speyerer Museum befindet. Neben dem Petersdome erscheint da Sanct Johannes der Täufer mit seinem quadratischen Glockenthurme, mit polygonen Abseiten, welche im Erdgeschosse je zwei Rundbogen-Fenster, im Obergeschosse je ein Rosenfenster und darüber die Arcadengalerie besitzen, dann folgt das schieferbedeckte Pultdach und diesem entsteigt das mit Zeltdach versehene innere Zehneck. Auch Sebastian Münster hat im Jahre 1550 einen Prospect der freien Reichsstadt Worms[8]) gezeichnet, hiernach hätte der Glockenthurm von Sanct Johannes in den oberen Geschossen als Achtort bestanden und würde ein achtseitiges hölzernes Pyramidendach besessen haben. Gegen diese Thurmlösung glaube ich mich ablehnend verhalten und der jetzt im Museum der Stadt Speyer befindlichen Zeichnung von 1630 den Vorzug einräumen zu müssen;

[7]) Auch der Sanct Peters-Westchor des Bamberger Domes schliesst innen und aussen $^1/_2$ zehneckig, das Gleiche findet beim Ostchor des Domes Sanct Petrus und Nicolaus zu Trier statt. $^5/_{10}$-Schluss zeigt ferner Chor nebst Umgang des Domes Sanct Mauritius und Katharina zu Magdeburg und ebenso gebildet ist zu Hildesheim die Collegiat-Stiftskirche Sanct Andreas. Der Sanct Paulusdom zu Münster in Westfalen besitzt ebenfalls einen $^5/_{10}$ geschlossenen Ostchor mit Umgang.

[8]) Abgebildet in Fig. 63 des Werkes von Rechtsanwalt Ernst Wörner über des Kreises Worms Kunstdenkmäler. Darmstadt 1887.

hiernach war der Glockenthurm quadratisch und blieb dies bis zum Helme an dessen Fusse war allseitig ein Steingiebel errichtet, alsdann entstieg den vier Giebeln eine achtseitige Steinpyramide.[9]) Sicher ist aber dieser Glockenthurm ein nachträglicher Zubau und gehörte nicht zum Urbaue Burkard's vom ersten Viertel des XI. Jahrhunderts. Damals war eine Taufkirche erforderlich, in ihr fanden durch den Oberhirten die sämmtlichen Taufen statt; als später in jeder der 4 Pfarrkirchen von Worms ein Taufstein errichtet und der Pfarrclerus das Sacrament spenden durfte, so verlor das Baptisterium Sanct Johannes seine ursprüngliche Bedeutung und ward nunmehr zur Pfarrkirche der Sanct Peters-Domgemeinde; wo aber alltäglich heilige Messen und Gottesdienste der Pfarrgeistlichkeit stattfinden, da ist auch Glockengeläute nothwendig und so entstand aus Bedürfniss der Glockenthurm bei Sanct Johannes dem Täufer. Dann aber war es offenbar ein constructiver Beweggrund, welcher bei der Thurm-Ausführung geleitet und lässt sich nur aus der grösstmöglichsten Ausnutzung von den bereits vorhandenen Fundamentmauern erklären, dass der quadratische Thurm zur Hälfte in's Kircheninnere des Gotteshauses geradezu störend tritt. Die $2^1/_2$ Meter starken Umfassungsmauern der Zehnecks-Abseiten gestatteten sehr bequem die steinernen Treppen in geraden Läufen nach dem gewölbten Obergeschosse anzubringen, wie dies in gleicher Weise bei vielen Mittelalterbauten[10]) üblich und gerade bei Baptisterien[11]) gebräuchlich war. Sanct Johannes in Worms besass ursprünglich als Taufkirche keine Apsis, wie denn auch die Baptisterien von Asti und Parma nie eine hinaustretende Concha hatten, ingleichem bei San Giovanni Battista zu Florenz erst nachträglich aus der Westvorhalle ein platt geschlossener Chor für den Hochaltar hergestellt worden ist. Nachdem nun Sanct Johannes zu einer der 4 Pfarrkirchen von Worms geworden war, so änderte sich die Planbildung und wurde eine Apside mit 3 Seiten des regelmässigen Sechseckes nach Südosten hinausgebaut; dies zeigt auf den Beginn des XIII. Jahrhunderts hin, wo das Sechseck als Planform besonders in der Mainzer Kirchenprovinz in Aufnahme kam und sei hier nur an die Apsis der Sanct Marienkirche des Cisterzienser-Klosters Otterberg in der Rheinpfalz[12]) sowie an den Sanct Martinus-Westchor des Mainzer Domes erinnert, wo am Chorquadrate nach

---

[9]) Vorbild hierfür waren die vier quadratischen Thürme des Kaiserdomes Sanct Maria in Speyer.

[10]) An der Westfront der kreuzförmigen Pfeilerbasilika Sanct Maria, Johannes der Evangelist und Heiligkreuz des 1174 gegründeten regulirten Augustiner-Chorherren-Stiftes zu Wechselburg in der Diöcese Meissen, ferner an der Westfront der 1143 begonnenen Kathedrale San Marco zu Venedig, sowie an der Westfront der Doppelkapelle des Erzbischöflichen Palastes zu Rheims.

[11]) So bei dem im Jahre 1153 erbauten Battisterio San Giovanni in Pisa.

[12]) Die Liebfrauenkirche der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Otterberg in der Rheinpfalz von Architekt Franz Jacob Schmitt im Heft 11 und 12 des Jahrgangs 1849 der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung".

Nord, West und Süd je eine $^3/_6$ Apside erscheint. Die nachträglich entstandene Apside der Wormser Sanct Johanneskirche entsprach nur deren Untergeschoss und dürfte sich der Kämpfer für das Gewölbe von Trompenform in gleicher Höhe mit dem der Abseiten befunden haben, welche Anordnung ehedem auch in der Pfalzkapelle Sanct Maria zu Aachen stattfand; da wie dort gestattete dies ein Ringsumführen des Obergeschosses. Der achteckige Mittelraum Aachen's hat 14 Meter geraden Durchmesser und vom Plattenboden eine lichte Höhe des Klostergewölbes von $38^1/_2$ Meter, während Sanct Johannes in Worms 13 Meter geraden Durchmesser bei einer lichten Höhe von 30 Metern gehabt haben dürfte. Den zehnseitigen Centralbau hat man in seiner Längsachse übereck und parallel des Sanct Petersdomes gestellt, weiter trifft die Querachse nahezu mit der vom Domquerhause zusammen. Offenbar sind dies keine Zufälligkeiten und diese Thatsachen bezeugen, dass unter der von 1000—1025 dauernden Regierung Bischof Burkard I nicht nur der Bauplan des Sanct Petersdomes, sondern auch der von Sanct Johannes dem Täufer entstanden ist. Der Domhügel steigt vom Ostchore Sanct Peter und Paul nach dem Westchore Sanct Laurentius um 4 Meter 20 Centimeter, in dieser Niveauhöhe liegt auch der Sandstein-Plattenboden des 3schiffigen Domlanghauses. Zwei Meter tiefer lag aber der Boden des Untergeschosses von Sanct Johannes dem Täufer; man betrat es vom äusseren Laien-Friedhofe, welcher allseitig den Centralbau der nachmaligen Pfarrkirche umgeben hat. Erwähnt sei, dass der Scheitel von den 5 Kreuzgewölben des Dom-Mittelschiffes in einer Höhe von 27 Meter 60 Centimeter über dem Langhausfussboden liegt, ingleichem der des Westkuppel-Klostergewölbes in $39^1/_2$ Meter Höhe und derjenige des Klostergewölbes der Ostkuppel in 40 Meter Höhe. Da Blattner's Zeichnung vom Jahre 1817 für Sanct Johannes den Täufer keinerlei Mauerpfeiler oder Strebepfeiler angiebt, so habe auch ich bei meiner Reconstruction diese zuzusetzen vermieden. San Vitale in Ravenna, San Lorenzo in Mailand, Santa Maria Maggiore bei Nocera in der Erzdiöcese Neapel besitzen, wie die Sanct Marien-Pfalzkapelle in Aachen, Mauerstrebepfeiler, um dem Seitenschube der Gurtbögen und massiven Gewölbe der Umgänge zu begegnen. Der Constructeur des XI. Jahrhunderts wählte bei Sanct Johannes dem Täufer in Worms das Bausystem der im Jahre 360 erbauten Rundbasilika mit dem Grabmale der heiligen Constantia nächst Santa Agnese fuori zu Rom; bei einem lichten Durchmesser der Aussenmauern von 22 Meter 13 Centimeter wurde diesen eine Stärke von 3 Meter gegeben und hat sich das massive Ringtonnen-Gewölbe des Umganges bis zum heutigen Tage trefflich bewährt. Wie in Rom's Santa Constanza wurde auch bei Sanct Johannes in Worms von Gurtbögen im Umgange abgesehen, lauter rundbogige Tonnengewölbe mit beiderseits einschneidenden Stichkappen dürften es gewesen sein, also eine Construction, welche die massiv gewölbte 2schiffige Säulen-Hallenanlage der romanischen Synagoge in derselben Reichsstadt Worms noch jetzt besitzt. Hier existirt, ohne jegliche

Verankerung aus Holz oder Schmiedeeisen, auf 2 Freisäulen ein mit Steinwölbung versehener rechteckiger Raum von $9^1/_2$ Meter lichter Breite bei 15 Meter lichter Länge; schlicht profilirten Consolen[13]) entsteigen an den 4 Mauerflächen die Gräte der Stichkappen, für welche Ausführung zweifelsohne die Untergeschoss-Wölbung der Sanct Johannes Zehnecks-Basilika das Muster und Vorbild gegeben hat. Die keinerlei Verstärkung aufweisenden Umfassungs-Mauern der Wormser Synagoge vom Anfange des XIII. Jahrhunderts besitzen ringsum eine Stärke von nur 1 Meter 30 Centimeter. Da nun die Synagoge 2 freistehende Säulen romanischen Stiles hat, so liegt die Frage nahe, ob etwa Sanct Johannes der Täufer 10 innere Säulen und keine Freipfeiler besessen habe? Wenn Freisäulen vorhanden gewesen wären, so würden diese beim Abbruche sicher ebenso in ihren Sockeln, Basen, Schaften und Capitellen erhalten worden sein, wie die 20 Säulen der oberen Arcaden-Galerie; auch hätte Blattner's Zeichnung wohl eine Andeutung gemacht; da nun aber der Steigerer des Haustein-Materiales ein inneres geschlossenes zehnseitiges Mauerwerk von vollen 2 Meter Stärke giebt, so halte ich mich für berechtigt, hierin das ringsum laufende Fundament zu erblicken und darüber 10 in Quadern aufgeführte Freipfeiler als Stützen des Mittelraumes anzunehmen. Die 10 Tragebogen über den Stützpfeilern denke ich mir, nach dem Vorbilde der Aachener Pfalzkapelle Sanct Maria, mit dem gleichen inneren und äusseren Halbkreise hergestellt gewesen, während Santa Constanza Rom's bekanntlich eine schräge Erweiterung der Gurtbögen von innen nach aussen zeigt.

Die Sanct Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel, Erzdiöcese Trier,[14]) hat Abseiten mit halben Tonnengewölben und dürfte Sanct Johannes der Täufer in Worms Steindecken gleicher Construction im Emporen-Umgange besessen haben, da gerade hierdurch ein treffliches Gegengewicht dem Seitenschube der oberen mit dem zehnseitigen Klostergewölbe versehenen Region geleistet wurde. Bei einer Mauerstärke von 2 Meter 50 Centimeter war die Krönung der Abseiten-Umfassungen mit einer begehbaren Arcadengalerie sehr wohl möglich; beim Abbruche von Sanct Johannes erwarb etwa 20 dieser Galerie-Säulen der Wormser kunstliebende Rentner Bandel und bewahrte sie durch Jahrzehnte in seinem Anwesen vor dem Mainzer Thore, 1861 kaufte die werthvollen Baureste das Domcapitel zu Mainz, worauf die Aufstellung im dortigen Dom-Kreuzgange erfolgte, um im Jahre 1881 bei Gründung des Paulus-Museums der Stadt Worms, dieser Sammlung ein-

[13]) Auf ganz ähnlichen Quaderstein-Consolen sitzen die ohne Gurtbögen hergestellten grätigen Kreuzgewölbe der zweischiffigen Kreuzgangs-Anlage vom Benedictiner-Kloster Sanct Peter und Paul zu Königslutter in der Diöcese Halberstadt.

[14]) Die mit Abbildungen versehene Monographie der gewölbten Sechseeks-Basilika von Dr. Ernst Dronke und Bau-Inspector Claudius Johannes von Lassaulx ist 1837 in Koblenz am Rhein erschienen.

verleibt zu werden. Die verjüngten Monolith-Schäfte von Sandstein haben 27 Centimeter unteren und 21 Centimeter oberen Durchmesser bei einer Höhe von 1 Meter 6 Centimeter. Zum Vergleiche sei angeführt, dass der Schaft der Zwerggalerie-Säulen vom Sanct Laurentius-Westchore des Wormser Domes 1 Meter 20 Centimeter Höhe hat, die der Dom-Westkuppel 1 Meter 30 Centimeter Höhe besitzen, die der Dom-Ostkuppel 1 Meter 40 Centimeter und die des aussen platt geschlossenen Dom-Ostchores 1 Meter 60 Centimeter Höhe aufweisen. Wie die Säulen der angeführten Arcaden-Galerieen des Sanct-Petersdomes, so haben auch alle im Paulus-Museum noch vorhandenen Säulen von Sanct Johannes attische Basen mit Eckblättern, während die Capitelle meist reich romanisches Blattwerk-Ornament besitzen. Mehrere Sockelplatten und obere Capitell-Abaken haben die Zehnecks-Schrägen bei unregelmässig sechseckigem Grundrisse, es waren dies eben Ecksäulen, solcher gab es am Bauwerke 10 und bei der Reconstruction habe ich an jeder Zehnecksseite 5 Zwischensäulen, zusammen also 50 angenommen, woraus sich im Ganzen 60 Galerie-Säulen ergeben, daher besitzt das Paulus-Museum nur noch ein Drittel derselben. Beim Sanct Petersdome und bei Sanct Johannes dem Täufer beweisen die Eckblätter, dass die sämmtlichen Arcaden-Galerieen beider Wormser Monumente erst nach dem Jahre 1100 zur wirklichen Ausführung gelangt sind, denn vor der genannten Zeit ist bis jetzt in deutsch-romanischer Architektur kein sicher datirtes Beispiel bekannt.[15]) Wie am Sanct Petersdome, so hat auch an der Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes eine bauliche Entwicklung, ein Streben mit Fortschritten stattgefunden und dies wurde in der deutschen Reichsstadt Worms fort und fort mit wahrhaft monumentalen Mitteln bewirkt; das schöne rothe Sandstein-Material, welches sowohl die Brüche am Neckar, wie die nahe Rheinpfalz in vorzüglicher Qualität boten, lud zu Ausführungen in sauber aufgeschlagenen Quadern geradezu ein und so bildet denn Inneres und Aeusseres vom Sanct-Petersdome eine wahre Pracht-Construction der Steinmetzenkunst des romanischen Baustiles. Die gleiche Trefflichkeit dürfte das leider zerstörte Sanct Johannes ausgezeichnet haben, auch hier war Alles in rothen Sandstein-Quadern hergestellt, offenbar rivalisirte man mit dem nahen Sanct Petersdome und der innere Zehnecksraum mit seinem feuersicheren Klostergewölbe wird der Dom-Ostkuppel mit ihrem achtseitigen Klostergewölbe zum Vorbilde gedient haben. Lehrt doch die Kunstgeschichte, dass die einfache logische Construction den Anfang in der Entwicklung bildet und der nachfolgenden complicirteren zum Muster dient. In Sanct Johannes dem Täufer ruhte die obere massive Wölbung auf dem

[15]) Wenn neuerdings für die Eckblätter der Säulenbasen in der dreischiffigen Basilika Sanct Peter und Paul auf der Insel Reichenau im Bodensee, Diöcese Konstanz, die im Jahre 1901 erschienene Monographie der ausserordentlichen Professoren Dr. Künstle und Dr. Beyerle an der Universität Freiburg im Breisgau, die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts annimmt, so ist der bauanalytische Beweis hierfür unerbracht geblieben.

vollen Mauerwerke des inneren Zehnecks, beim Dome erscheinen 4 grosse Quaderstein-Tragebogen, dann in den Ecken 4 Pendentivs mit trompenartiger Nischenwölbung, welche den achteckigen Tambour ermöglichen, der endlich das massive Klostergewölbe aufnimmt. Wenn Rechtsanwalt Ernst Wörner auf Seite 283 der 1887 in Darmstadt erschienenen Kunstdenkmäler des Kreises Worms „den inneren Raum durch ein Kuppelgewölbe[16]) mit Rippen" überdeckt sein lässt, so muss für die ehemalige Taufkapelle und nachmalige Pfarrkirche Sanct Johannes dem Täufer dieser Annahme widersprochen werden, denn wo es Steinrippen giebt, da sind auch Steindienste als deren Stützen vorhanden, wie solches in dem mit 5 Seiten des Achtecks geschlossenen Sanct Laurentius-Westchore und der achteckigen Dom-Westkuppel aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu sehen ist. Blattner's Grundplan des Gotteshauses von Sanct Johannes giebt durchgehends volles Mauerwerk, nirgends einen aus dem Mauerkerne vortretenden $^3/_4$ Säulendienst an. Viollet-de-Duc giebt auf Seite 365 des IV. Bandes seines Dictionnaire de l'Architecture française eine Abbildung der Wormser Dom-Ostkuppel und zeichnete im Geschosse unterhalb des Klostergewölbes $2 \times 8 = 16$ rechteckige Mauerblenden von circa 35 Centimeter Tiefe, was irrig ist, indem hier in Wirklichkeit 16 halbkreisförmige Mauernischen existiren, wie es auch der Darmstädter Architekt Max Schnabel beim Längenschnitt des Sanct Petersdomes im Ernst Wörner'schen Werk über die Kunstdenkmäler des Kreises Worms der Provinz Rheinhessen richtig dargestellt hat. Ob die 10 Arcaden-Oeffnungen der Emporen von Sanct Johannes dem Täufer, gleich Aachen, Essen, Ottmarsheim und dem Westbau von Sanct Maria im Capitol zu Köln,[17]) mit einem Säulen-Einbau ausgestattet waren, bleibt eine offene Frage, wäre dem gewesen, so würde vielleicht doch eine dieser vielen Freisäulen beim Abbruch gerettet und aufbewahrt worden sein, wie das bei der Zwerggalerie des Aussenbaues geschehen ist.

Schliesslich sei bemerkt, dass weder der von 978—1009 durch Erzbischof Willigis erbaute Sanct Martinus-Dom in Mainz, noch der vom Bischof Burkard I im Anfang des XI. Jahrhunderts errichtete Sanct Petersdom in Worms, noch auch der durch Kaiser Konrad II von 1030 ab hergestellte Neubau des Sanct Mariendomes in Speyer urplanmässig eine Kuppel erhalten sollten, vielmehr dieser innere und äussere Hochbau erst eine nachträgliche Zuthat der romanischen Zeit nach dem Jahre 1100 gewesen ist. Diese Thatsache muss in Betracht gezogen werden, wenn

---

[16]) San Vitale in Ravenna sowie der Westchor des Gotteshauses Sanct Maria und Gertrud vom Reichs-Nonnenstift in Essen haben Kuppelgewölbe, während am ganzen Sanct Petersdome und dem geosteten Chore der Sanct Paulus-Stiftskirche in Worms nur Klostergewölbe zur Ausführung gekommen sind.

[17]) Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln von Architekt Franz Jacob Schmitt im 6. Heft des XXIV. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1891.

in Sanct Johannes dem Täufer von Worms die Bedeutung des zehneckigen gewölbten Innenraumes bei 13 Meter Lichtweite und 30 Meter lichter Höhe richtig gewürdigt werden soll. Gerade die Ausführung dieses merkwürdigen Centralbaues am Mittelrheine dürfte das hochinteressante Baumotiv der romanischen Kathedral-Kuppeln veranlasst und gefördert haben, viel mehr als die weitab liegende Pfalzkapelle Sanct Maria in Aachen und gerade dieser wurde seither die Anregung zugeschrieben, weil eben das wichtigste Monument zu Worms am Rhein bereits im Anfang des XIX. Jahrhunderts leider zerstört und dadurch vergessen worden ist.

Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts.

Von **Wilhelm Suida.**

Unter den künstlerischen Hauptschulen Italien's ist diejenige der Lombardei von Seiten der modernen Kunstforschung durch lange Zeit arg vernachlässigt worden. Man war mit den Künstlererscheinungen Toscana's (dank Vasari) und des venezianischen Gebietes schon lange vertraut, ehe man die herben Meister Mailand's einer genaueren Beachtung würdigte. Und als dies geschah, beschränkte man sich doch auf wenige hervorstechende Persönlichkeiten, einen Vincenzo Foppa, Ambrogio Bergognone, Bernardo Zenale, wobei es nicht ausbleiben konnte, dass besonders des Letzteren Gestalt in mancher Beziehung noch undeutlich blieb, da zu viele der erhaltenen Werke auf seinen Namen gehäuft wurden. Eine wirkliche Förderung musste also erst dadurch zu erwarten sein, dass auch die bisher unbeachteten, ja kaum dem Namen nach bekannten Künstler in den Kreis der Betrachtung hereingezogen wurden. Dieses unabweisbaren Erfordernisses war sich der Verfasser eines soeben erschienenen Werkes über lombardische Maler des XV. Jahrhunderts,[1]) Dott. Conte Francesco Malaguzzi Valeri, bewusst, als er es unternahm, gerade die bisher von der Forschung vernachlässigten, grossentheils vergessenen, von den glanzvolleren Namen anderer Zeitgenossen in den Hintergrund gedrängten Maler zum Ziele seiner Studien zu machen. Mit dem für die mühevolle Durchsuchung der mailändischen Archive erforderlichen Fleisse verband der Verfasser ein für die Erkenntniss der feinen Stilunterschiede geschärftes Auge, und so dürfen die Resultate seiner Studien, in einem bescheidenen Bande (von 253 und XX Druckseiten) vor uns liegend, als geradezu überraschend bezeichnet werden.

Einer kurzen Inhaltsangabe von Malaguzzi's Buch gebe ich im Folgenden die Resultate eigener, bei mehrfach wiederholten längeren Aufenthalten in der Lombardei durchgeführter Studien bei und glaube, dass die durch abweichende Ansichten veranlasste erneute Prüfung angeregter

[1]) Pittori lombardi del Quattrocento, Ricerche di Francesco Malaguzzi Valeri, Milano, Tip. Editrice L. F. Cogliati, Corso Porta Romana 17. — 1902.

Fragen zu einer noch deutlicheren Erfassung der bedeutsamen Persönlichkeiten beitragen wird,

I.

Im ersten Capitel behandelt Malaguzzi Valeri die beiden aus Treviglio stammenden Künstler Bernardino Butinone und Bernardo Zenale. War man bisher zu einer deutlichen Scheidung der Individualitäten und klaren Erkenntniss ihrer Bedeutung und Entwicklung noch nicht gekommen, und hatte selbst ein Morelli gestanden, die Frage sei kaum zu lösen, so darf es um so freudiger begrüsst werden, dass wenigstens die künstlerische Gestalt Butinone's durch des Verfassers Ausführungen in das hellste Licht gerückt wird.

Den Ausgang nehmend von dem bezeichneten und 1454 datirten Triptychon der Brera, in dem das früheste sichere Werk Butinone's erhalten ist, gewahren wir ein stetiges Fortschreiten in den folgenden Arbeiten. Die drei Rundbilder mit den Halbfiguren der Kirchenlehrer, deren zwei sich im Besitze des Cav. Aldo Noseda zu Mailand, eines in der Galerie von Parma befinden, zeigen in der Erfindung des Motivs und der perspectivischen Verkürzung deutliche Beziehung zu der Schule von Padua. Eine neue Phase in des Künstlers Thätigkeit repräsentirt das Altarwerk in der Kirche S. Martino zu Treviglio, welches unser Künstler gemeinsam mit Zenale im Jahre 1485 vollendet hat, für das die letzten Zahlungen erst 1507 geleistet wurden. Der Verfasser versucht, entgegen der Ansicht Morelli's, man könne die Hände beider Künstler hier nicht scheiden, von Neuem den Antheil eines jeden festzustellen, wie es schon vorher Crowe und Cavalcaselle[2]) und von Seidlitz[3]) gethan hatten. Mit der Annahme des Letzteren stimmen auch Malaguzzi's Ausführungen im Wesentlichen überein: Danach wären von den sechs grossen Theilen des Altarwerkes vier, nämlich die Madonna, der hl. Martin mit dem Bettler und die beiden Tafeln mit den hl. Johannes Evangelista und Baptista und Stefanus, sowie Paulus, Antonius von Padua und Sebastian von Butinone, dem auch im Wesentlichen die Predellen, nämlich die drei grösseren Compositionen der Geburt Christi, Kreuzigung und Auferstehung zugewiesen werden. Als Hauptmerkmale der Unterscheidung giebt der Verfasser eine schwerere Farbenstimmung, Streben nach naturalistischer Wiedergabe verbunden mit dem Einflusse der Schule von Padua für Butinone, ein grösseres Schönheitsgefühl in Bewegung und Formen und etwas lebhafteres, wärmeres Colorit für Zenale an. Bezüglich der Ausführung der Predellen wird die Annahme gemacht, dass vielleicht ein dritter Künstler, etwa ein Gehülfe, daran betheiligt gewesen sein könnte, worauf gewisse, sonst bei Butinone ungewöhnliche Typen, so die einen sehr breiten Kopf aufweisenden Schergen

---

[2]) Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, Leipzig 1876, VI. Bd., pag. 36.

[3]) Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885.

und Krieger schliessen lassen. Im Ganzen scheint man eine Beziehung des Butinone zu Mantegna, die Bekanntschaft mit dem Altarwerk von S. Zeno zu Verona, aber auch Einflüsse von Foppa's Kunst annehmen zu dürfen. Bisher unbeachtet waren Fresken in derselben Parrocchialkirche zu Treviglio (in einer Stube nahe der Orgel) geblieben, welche allerdings nur in einem sehr schlechten Zustande erhalten sind, in Einzelheiten aber die deutliche Beziehung zu unseren Künstlern verrathen.

Erfreulicher Weise sichert der vorzügliche Stand der Erhaltung einem grossen Frescogemälde im Besitz der Signori Grandi zu Mailand eine Hauptstelle unter Butinone's Werken. Dasselbe zeigt eine reiche Composition der Krönung Mariä mit Heiligen und Engeln und die Gestalten der vier Kirchenväter in der Laibung des Bogens. Es stammt aus der Kirche S. Agata in Monte zu Pavia und darf als ein Zeugniss dafür gelten, welch günstigen Einfluss der massvollere Zenale auf Butinone ausübte. Von den nach dem Jahre 1489 entstandenen Fresken der Capella Griffi in S. Pietro in Gessate zu Mailand weiteren Aufschluss über unseren Künstler zu erwarten, wäre vergeblich, da die von Torre[4]) noch intact gesehenen Werke heute arg zerstört sind. Doch ist das am besten erhaltene Stück, der Gehängte mit dem Affen, sicher dem Butinone zuzuweisen. Das miniaturhaft fein ausgeführte, besonders stark paduanischen Charakter zeigende, bezeichnete Bildchen der Madonna mit Heiligen in der Sammlung Borromeo auf Isola Bella, ferner das neuerdings von Corrado Ricci für die Brera erworbene Madonnenbild (unter dem Eindrucke von Foppas's Werken, namentlich der kleinen Madonna des Museo municipale zu Mailand entstanden), endlich das höchst bedeutende Mittelstück eines Triptychons, die thronende Madonna mit musicirenden Engeln, im Besitze des Duca Scotti zu Mailand[5]) zeigen, bis zu welcher Lieblichkeit des Ausdruckes und Farbenschönheit, welchem Reichthum der Erfindung und ornamentalen Ausstattung unser Künstler sich zu erheben im Stande war.

Als auf Butinone zurückgehend wird noch die decorative Ausschmückung des Mittelschiffes der Kirche S. Maria delle Grazie und des dabei befindlichen grossen Klosterhofes eingehend betrachtet und unseres Künstlers Hand in drei Medaillons mit Halbfiguren von Dominicanerheiligen im Hofe, einigen solchen in der Kirche (Mittelschiff) und endlich in den zehn stehenden Ordensheiligen an den Pilastern der Seitenschiffe wiedererkannt.

Aus diesen kurzen Andeutungen ist schon zu ersehen, welche Bereicherung unserer Kenntniss Butinone's durch Malaguzzi Valeri's Ausführungen erzielt worden ist. Alle urkundlichen Notizen sind zusammengestellt, viele bisher unbeachtete Werke herangezogen, die Entwicklung des Künstlers in ihren Hauptzügen klargestellt worden.

---

[4]) Ritratto di Milano 1674.

[5]) Das in den einzelnen Formen auf's Deutlichste Butinone's Hand weisende, im goldenen Colorit aber an die Venezianer (Bartolomeo Vivarini) gemahnende Bild trägt die falsche Inschrift: Andreas Mantinia 1461.

Grössere Schwierigkeiten stellten sich einer analogen Erfassung Zenale's in den Weg. Dieser höher als sein Genosse begabte, mit einem grossen Schönheitssinn ausgestattete Meister lässt sich durch die Hülle widersprechender Traditionen nur schwer erkennen, obwohl gerade über ihn eine kritische Studie von W. von Seidlitz vorlag. Der Verfasser beschränkt seinen Antheil am Altarwerk von Treviglio auf die beiden Tafeln der hl. Lucia, Katharina und Magdalena, sowie der hhl. Petrus, Gustavus und eines Bischofs und weist ihm die kleinen Gestalten der vier Kirchenväter an der Predella zu. Früheren Biographen folgt Malaguzzi in der Zuschreibung der beiden Altarflügel der Sammlung Frizzoni-Salis zu Bergamo (der hl. Michael und ein hl. Mönch mit Donator) und zweier Heiligenfiguren (Nr. 1 und 16) der Ambrosiana, welche indess, wie das ebenfalls von Zenale stammende Altarwerk (Ambrosiana, Nr. 454) nur sehr kurz erwähnt werden. Auch die Fresken der Capella Griffi werden an ihrer Stelle genannt, die Antheilnahme an der Innendecoration der Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand durch die Ausführung einiger Medaillons mit weiblichen Heiligen bestimmt, vier Bilder (Johannes der Täufer, Franciscus, Katharina und ein Bischof) der Sammlung Bagatti-Valsecchi in Mailand, sowie zwei Tondi (Nr. 662 und 666) und zwei stehende Heilige (Nr. 661 und 665) des Museo Poldi-Pezzoli, endlich ein doppelseitig bemalter Altarflügel des Museo municipale (die hl. Clara und zwei Nonnen), dem Zenale zugeschrieben. Zweifelhaft bleiben ein Triptychon der Sammlung Cologna in Mailand, ein hl. Antonius der Sammlung Vittadini in Arcore und das Triptychon mit der Madonna zwischen den hhl. Ambrosius und Hieronymus in S. Ambrogio zu Mailand.

Hatte der Verfasser von Butinone ein klares und bestimmtes Bild hingestellt, so dürfen dagegen die Ausführungen über Zenale wohl noch nicht als abschliessend aufgefasst werden. Einzelheiten möge es mir verstattet sein, hier ergänzend beizufügen:

1. Zu Butinone.

An dem Altarwerk zu Treviglio ist wohl der von Malaguzzi Valeri für Butinone in Anspruch genommene hl. Martin mit dem Bettler als Zenale's Werk aufzufassen. Das in dem Kopf des Heiligen (dessen Typus mit dem der hl. Katharina an demselben Altarwerk genau übereinstimmt; vergleiche die grossen, wohlgebildeten Gesichtstheile, die ruhig blickenden Augen, die hochgeschweiften Augenbrauen) sowie in der ganzen Gestalt sich äussernde Schönheitsgefühl, die Bildung der Hände, welche viel fleischiger und voller als die Butinone's sind, die charakteristische, auf dem Bilde der Sammlung Frizzoni-Salis wiederkehrende Behandlung der Haare, endlich die coloristischen Eigenthümlichkeiten weisen diese Tafel dem Zenale zu.

Bezüglich der Predella kann die Richtigkeit der Zuschreibung der Geburt Christi und der Kreuzigung an Butinone nicht zweifelhaft sein (bei letzterer die Mithülfe eines dritten Künstlers anzunehmen, scheint mir nicht nothwendig), aber wie verhält es sich mit der Auferstehung? Nichts mehr von der Hast, Unruhe und Derbheit der Schergen der Kreuzigung

ist hier zu finden. Ein grösseres Schönheitsgefühl, besonders in der Gestalt und im Typus Christi sich äussernd, eine etwas abweichende Behandlung der Landschaft, ein feineres Spiel des Lichtes, veränderte Farbenstimmung — hier haben wir Zenale!

So haben die beiden Künstler die Arbeit an dem Altarwerk zu gleichen Theilen auf sich genommen. Butinone die Madonna, die Heiligen rechts, Geburt Christi und Kreuzigung, Zenale den hl. Martin, die Heiligen links, die Auferstehung und die vier Kirchenväter.

Mit Butinone's Predellen stimmen genauestens drei kleine Bildchen überein, Bruchstücke einer vorauszusetzenden Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi, welche ich in den Galerieen von Bergamo, Pavia und der Sammlung Borromeo zu Mailand verstreut fand. Das erste dieser Bilder (Bergamo, academia Carrara Nr. 160, daselbst der Schule Foppa's zugeschrieben) stellt die Beschneidung Christi dar.[6]) Die Scene, bei der die Madonna mit dem Christkinde, der Hohepriester, Joseph und im Hintergrunde zwei weibliche Heilige erscheinen, geht im Innern eines schönen Tempelgebäudes vor sich, dessen Formen und Ausführung die innigste Verwandtschaft zu der Architektur auf dem bezeichneten Bilde Butinone's auf Isola Bella zeigen. Die Typen der Frauen mit den schüchtern und unbestimmt blickenden Augen und den geraden, vorstehenden Nasen, die der alten Männer mit dem kurzen, buschigen, dichtgelockten Haar und Bart, dem mürrischen Ausdruck, die Gewandbehandlung, — in allen Stücken ist die Uebereinstimmung mit den Figuren der Predella zu Treviglio schlagend. Im künstlerischen Charakter und auch in den Maassen (25 cm hoch: 20 cm breit) stimmen mit diesem Bilde die beiden folgenden überein: im Museo Borromeo zu Mailand (Sala del Cembalo Nr. 39) die Darstellung der Hochzeit zu Cana. An der Tafel, welche in einer schönen korinthischen Säulenhalle gedeckt ist, sitzen Christus, Maria und die anderen Gäste. Ein Page trägt Speisen auf, indess der Schenk mit grossem Erstaunen den Wein aus den Krügen in die Becher giesst. Der Farbenton ist hier ein für die Lombarden ungewöhnlich warmer, der uns aber bei Butinone (Gemälde des Duca Scotti) nicht überrascht. Weniger gut erhalten und vor Allem einer Reinigung sehr bedürftig ist das dritte Bildchen, „der ungläubige Thomas", in der Galleria Malaspina zu Pavia (Nr. 16). Thomas kniet vor Christus, der die Hand erhebt und die Wunde dem Kleingläubigen weist, je drei Apostel werden zu beiden Seiten sichtbar. Nichts dürfte wohl im Wege stehen, die drei bezeichneten Bildchen, zu deren Folge sich vielleicht, wenn man einmal darauf aufmerksam geworden ist, in anderen Sammlungen die Ergänzungsstücke finden werden, dem Werke des Butinone einzufügen.

Noch ein Bild wäre namhaft zu machen, auf dessen nahe Beziehungen

[6]) Fr. Malaguzzi Valeri hat, meiner mündlichen Mittheilung folgend, in einer Note auf Seite XI seines Buches die Verwandtschaft der „Beschneidung Christi" in der Galerie Carrara (nicht Lochis, wie er angiebt) mit der Predella von Treviglio erwähnt.

zu Butinone ich durch die Beobachtungen Frizzoni's und Ricci's hingelenkt wurde. Es ist das grosse Gemälde der Pietà im kgl. Museum zu Berlin (Nr. 1144), daselbst unter den „Unbekannten" der paduanischen Schule ausgestellt.[7]) Die Composition ist sehr einfach: Der Leichnam des Herrn wird von Maria und Johannes auf dem Grabe aufrecht gehalten. Der Ausdruck des Schmerzes erscheint in dem Kopf des Johannes zu grossem Ernst, dem ein beinahe mürrischer Zug beigemengt ist, abgeschwächt, indess die Madonna zur Klage leise den Mund öffnet. Die Figuren heben sich von einem nächtlichen Himmel ab, von dem aus Wolken kleine Engelsköpfe herabschauen. Auf dem marmornen Sarkophage steht geschrieben: HVMANI GENERIS REDEMPTORI. Der Körper Christi ist in gelblichem Tone mit grauer Modellirung gegeben, viel kräftigeres Incarnat findet sich bei Maria und Johannes, welchen die tiefen Schatten und der Uebergang aus dem Grau in ein Kupferroth mehr den Charakter von Sculpturen als von lebenden Menschen verleihen. Auch das Fehlen der weichen Uebergänge in der Modellirung und die namentlich in der Bildung der Hände hervortretende Betonung der kleinsten Hautfalten und Adern (was aber das Leben nicht erhöht, vielmehr recht todt wirkt) tragen zu diesem Eindrucke bei. Das Haar ist wie aus Metall ciselirt und reich gelockt, die Lichter mit gelblicher Farbe aufgesetzt. Besondere Beachtung verdient die Bildung der Wolken, welche sich so, als gekräuselte Falten auf der Predella in Treviglio, der Anbetung des Christuskindes, wiederfinden, sonst aber in Gemälden der Zeit sehr selten nachzuweisen sein dürften. In den Gewändern herrschen dunkelblaue und schwärzlichgrüne Farben vor, nur das Unterkleid der Madonna ist in leuchtendem Carmin gegeben. Ein Vergleich der Einzelheiten zwischen dem Berliner Bilde und den Heiligengestalten in Treviglio (ich weise besonders auf die ähnliche Bildung der Hand des Paulus und des Johannes hin, welche zwei Gestalten auch in Typus und Ausdruck nahe Beziehung zeigen), ferner der Heiligenscheine (die gleiche Bildung wie beim Johannes auf den Tondi bei Cav. Noseda und in Parma), der Wolken (wie schon erwähnt), sowie der Farbeneindruck des Berliner Bildes erheben die Vermuthung nahezu zur Gewissheit, dass auch die Pietà ein Werk unseres proteusartigen Künstlers ist. Allerdings erhebt er sich darin zu einer ihm kaum zuzutrauenden Höhe dramatischen Ausdruckes. Schon Malaguzzi's Ausführungen haben uns den Butinone unter dem Einflusse der Paduaner (Gemälde auf Isola Bella), des Zenale (Altar in Treviglio), des Foppa (Madonnenbildchen der Brera), des Mantegna im Besonderen (Gemälde bei Duca Scotti) gezeigt, hier wäre ein Zeugniss für eine mantegnesk-bramanteske Phase des Künstlers. Dem Kupferstiche der Grablegung Christi von Mantegna scheint die Inschrift entlehnt zu sein, in den Typen und Formen möchten wir auch Etwas von Bramante's Geist verspüren, in dem monumentalen Aufbau, der Ruhe und Geschlossenheit der Composition. Doch wie ganz Butinone sind die kleinen, aus den Wolken schauenden Engelsköpfchen!

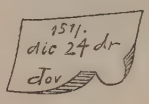
[7]) Tempera auf Pappelholz, oben rund, hoch 1,37 m, breit 0,76 m.

I VMANI
GENERIS REDE
MTORI

So lernen wir in Butinone einen Künstler kennen, der, von Hause aus mässig begabt, sich doch unter dem Eindrucke ihn umgebender grosser Kunstwerke bis zu lieblichen und bedeutenden Schöpfungen steigerte, gewisse Eigenheiten des Stiles immer beibehielt, so sehr er sich auch dem Einflusse grösserer Kunstgenossen hingab.

Fünf Tafeln mit musicirenden Putten im Besitze des Grafen Lorenzo Sormani-Andreani zu Mailand (ursprünglich als Verzierung der Orgelbrüstung in der Kirche S. Francesco daselbst befindlich), welche nach einer auf Torre zurückgehenden, jedoch der Stilkritik nicht Stand haltenden Tradition dem Bramantino zugeschrieben werden, von dessen Werken sie durchaus abweichende Formen zeigen, wären noch anzuführen, da sich in ihnen zweifellos eine Beziehung zu der Kunst der Meister von Treviglio nachweisen lässt, ohne dass es aber möglich wäre, sie mit Bestimmtheit einem derselben zuzuweisen, wenn auch die Verwandschaft mit Zenale's Werken eine sehr nahe ist.

Bezug nehmend auf eine Bemerkung Malaguzzi Valeri's (auf Seite 54), wonach er in einem Gemälde der Sammlung Borromeo zu Mailand (1. Saal Nr. 78 bis), das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel darstellend, Beziehungen zu Butinone's Art findet, möchte ich darauf hinweisen, dass eben dies ein für die lombardische Kunst nach dem Jahre 1500 durchaus typischer Stoff ist, ähnlich wie das schon im XV. Jahrhundert beliebte Profilportrait und der kreuztragende Christus. Von dem „Haupt des Täufers" sind mir eine grössere Zahl von Exemplaren bekannt geworden, so das Beziehung zu Civerchio zeigende Bild im Besitze des Dr. Gustavo Frizzoni, dem ein sehr ähnliches bei Cav. Gio. Battista Vittadini beizufügen wäre, eine vielleicht um 1500 entstandene Federzeichnung eines lombardischen Künstlers in der Albertina zu Wien, ein sehr fein ausgeführtes Gemälde der Londoner National Gallery, das die Inschrift MDXI IIKI FEB trägt, und nach welchem das Exemplar der Sammlung Borromeo mit der Inschrift:



copirt erscheint. Bramantino hat denselben Gegenstand auf dem schönen, empfindungsvollen und zarteste Lichtbehandlung aufweisenden Gemälde der Ambrosiana dargestellt, Marco d'Oggionno auf einem Bilde im Besitze des Cav. Aldo Noseda zu Mailand, Andrea Solario auf dem mit seinem Namen und der Jahreszahl 1507 bezeichneten Bilde des Louvre, zu welchem die eigenhändige Zeichnung ebenfalls im Louvre bewahrt wird.

Die Anregung zu dieser in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts häufiger vorkommenden Darstellung ging, das dürfen wir wohl annehmen, von Lionardo aus, an dessen Medusenhaupt wir unwillkürlich erinnert werden. Kaum aber dürfen die Künstler der früheren Generation,

die, wie ein Butinone, um beinahe ein Menschenalter vor Lionardo geboren waren, mit dergleichen Werken noch in Beziehung gebracht werden.

2. Ergänzungen zu Zenale.

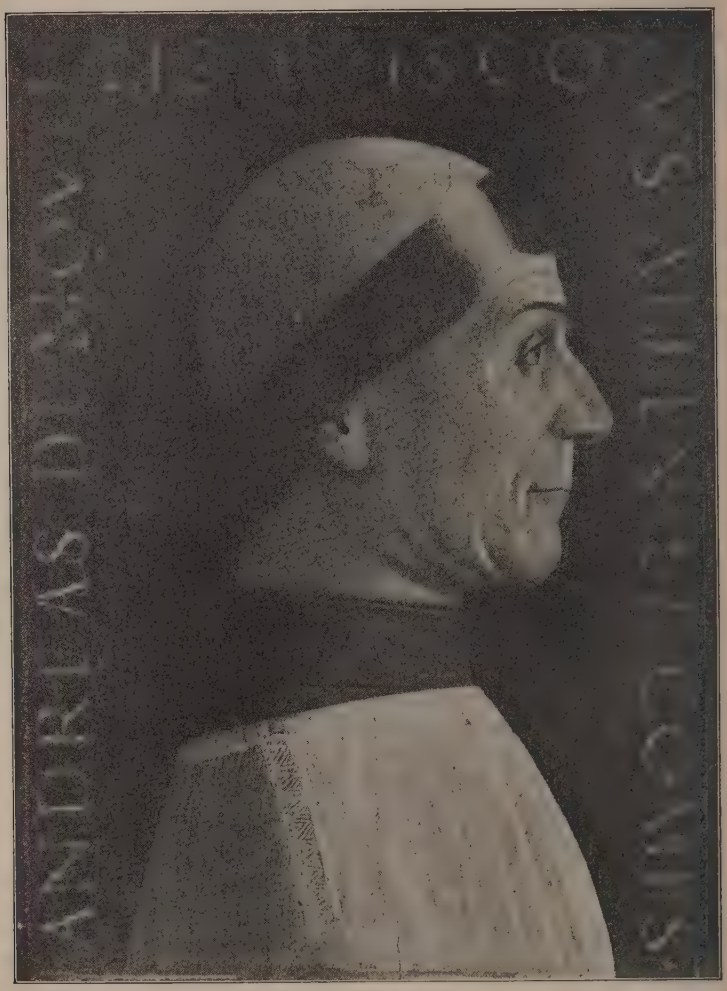
Wir hatten bereits auszuführen, dass uns nach eingehender Prüfung des Altarwerkes von Treviglio der Antheil Zenale's grösser zu sein scheint, als Malaguzzi annahm. Der hl. Martin mit dem Bettler und die beiden linken Tafeln, von der Predella die Auferstehung Christi und die vier Kirchenväter weisen Zenale's Hand, der sich demnach mit Butinone in die Arbeit redlich theilte.

Von den Fresken der Cappella Griffi ist das grosse Bild mit den Thaten des Ambrosius zweifellos ganz Zenale's Werk, es erscheint ausgeschlossen, dass das untere Stück davon, wie Malaguzzi will, dem Butinone angehört, um so mehr als die gerade in der unteren Hälfte angebrachten schönen Frauengestalten und der sitzende Ambrosius am ausgesprochensten Zenale's Eigenthümlichkeiten aufweisen. Der vor dem Präfecten knieende Gefesselte, zeigt den gleichen Typus wie einer der erwachenden Krieger in der Auferstehung in Treviglio, welche ich mit Bestimmtheit für Zenale in Anspruch nehme. Eine viel genauere Beachtung, als ihm bisher zu theil geworden, verdiente der in Auffassung und Gestaltung grossartige hl. Ambrosius auf dem weissen Pferde an der Rückwand der Cappella Griffi. Kraftvoll wie die Modellirung der Figur und des Kopfes ist auch die Faltengebung in dem weissen Mantel, von grosser Kühnheit die starke Verkürzung des Armes. Wir haben in diesem Fresco vielleicht das Grossartigste vor uns, was uns von Zenale's Kunst erhalten ist.

Es darf Wunder nehmen, dass die offenbar der Frühzeit Zenale's angehörigen Heiligengestalten der Ambrosiana (die hhl. Bonaventura und Lodovico) und das in derselben Sammlung befindliche Altarwerk, das zwar durch Uebermalungen von seinem ursprünglichen Charakter viel verloren haben mag, immerhin aber noch eine der interessantesten und charakteristischesten Schöpfungen unseres Meisters bleibt, von Malaguzzi nur kurz als „Anklänge an die Kunst Zenale's zeigend" erwähnt werden. Auf dem Altarwerke sind im Mittelfelde die thronende Madonna, vor welcher der Stifter und seine Gemahlin knieen, zu Seiten die hhl. Petrus und Antonius von Padua, Johannes der Täufer und Katharina dargestellt. Es scheint sich das Schönheitsgefühl des Meisters in diesem Werke in einem gegenüber den Tafeln von Treviglio noch erhöhten Maasse zu äussern. Die Anmuth der das Haupt leicht neigenden Katharina gemahnt, so unabhängig auch die einzelnen Formen genannt werden müssen, doch von ferne an Lionardo's Gestalten, und es ist wohl mehr als ein Zufall, dass die Hand der Madonna derjenigen der „vierge aux rochers" gleich gebildet ist. In solchen unleugbaren Berührungspunkten dürfte eine Stütze für die Erzählung von den freundschaftlichen Beziehungen Zenale's zum grossen Florentiner gefunden sein.

Die Kraft der Charakteristik, welche diesem Meister von Treviglio zu eigen war, und die uns in den Typen der männlichen Heiligen so be-

deutsam entgegentritt, bewährt sich auch in der Gestaltung der Portraits: Profilportraits, wie sie die lombardischen Künstler immer bevorzugten. Hier mag ein Werk Besprechung finden, welches bisher mit Zenale noch



nicht in Zusammenhang gebracht wurde, obgleich es vollständig die Eigenthümlichkeiten seines Stiles aufweist. Es ist das Profilportrait des Bischofs Andrea Novelli von Alba mit der Inschrift: ANDREAS DE NOVELLIS · EPISCOPVS ALBEN · ET COMES, in der Sammlung Borromeo zu Mailand, bisher dem Borgognone, von Einigen dem Macrino d'Alba zu-

geschrieben.[8]) Der Farbenton des Bildes und die formale Behandlung, die Art der Modellirung des Kopfes, die Bildung des Auges, die hochgezogenen Augenbrauen mit den darüber befindlichen Falten, endlich der schlichte, kraftvolle Ausdruck lassen über den Urheber keinen Zweifel und rufen uns sogleich das Stifterportrait am Altarwerk der Ambrosiana, sowie den hl. Bischof in Treviglio in's Gedächtniss zurück.

Der Behauptung Morelli's[9]) ist Malaguzzi gefolgt, wenn er das mit der Inschrift: BERNARDUS ZENALIUS TRIVIL PINXIT ANNO DNI MDII MEDIO versehene Bild der Dornenkrönung und Verspottung Christi in der Sammlung Borromeo zu Mailand dem Zenale abspricht und die Inschrift für eine Fälschuug erklärt. Seidlitz weist schon darauf hin, wie sehr der ursprüngilche Charakter dieses stark übermalten und gleichsam nur als Ruine erhaltenen Bildes verloren gegangen sei, zweifelt aber nicht an der Echtheit des Bildes und der Inschrift. Und dies wird, wie ich glaube, Niemand thun, der mit der Kunst Zenale's sich vertraut gemacht hat. Sehen wir von allen entstellenden und die ursprünglich herben Züge verweichlichenden Uebermalungen ab, so sind uns in der Gestalt Christi, den Typen der hinter ihm stehenden Bewaffneten (deren einer die grösste Aehnlichkeit mit dem Petrus in Treviglio und der Ambrosiana aufweist), in der Form der Hände mit den klobigen Enden der Finger, endlich auch in der schlichten Architektur so deutlich die Merkmale von Zenale's Stil erhalten, dass man an der Zugehörigkeit des Bildes nicht zweifeln kann.

Einigermassen dürfte sich die Anschauung von der künstlerischen Persönlichkeit Zenale's abrunden, wenn wir seine Entwicklung von den Heiligengestalten (Bonaventura und Lodovico) zu dem Altarwerk von Treviglio (1485) und zu den grossartigen, perspectivische Probleme behandelnden Fresken der Cappella Griffi (nach 1489) verfolgen, sodann die Gestaltung des Charakteristisch-Individuellen (Portrait des Bischofs Novelli) und die wohl unter dem Eindrucke von Lionardo's Kunst sich vollziehende Steigerung der Schönheitsempfindung (Diptychon bei Frizzoni-Salis und Altarwerk der Ambrosiana) gewahren. Doch bleibt zu hoffen, dass es noch gelingen wird, andere bisher unbeachtete Werke dieses hochbegabten, in der Verfassung des Gemüthes vielleicht dem Deutschen Bartholomäus Zeitblom sich vergleichenden, an dramatischer Kraft ihn aber übertreffenden Künstlers ausfindig zu machen. Eine bedeutsame Bereicherung versprechen die Restaurationsarbeiten in der Cappella Griffi, wo einer Nachricht zu Folge vier grossartige Engelgestalten am Gewölbe zu Tage getreten sind.

Die Zuschreibungen Malaguzzi Valeri's betreffend möchte ich darauf hinweisen, dass die zwei Tondi (hl. Ambrosius und Hieronymus) und die beiden Heiligengestalten (hl. Antonius von Padua und Stefanus) im Museo

[8]) Fr. Malaguzzi Valeri, den ich auf dieses Bild aufmerksam machte, hat es in einer Anmerkung auf Seite XI seines Buches kurz als Werk Zenale's erwähnt.

[9]) Lermolieff, die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, pag. 132.

Poldi wohl nur einem dem Zenale nahestehenden Künstler, nicht aber ihm selber angehören dürften. Sie stimmen in allen Stücken mit einem grossen Tafelgemälde, der Anbetung des Christuskindes, überein, das sich in der Sacristei der Kirche S. Maria del Carmine zu Mailand befindet, und vom Cicerone irriger Weise dem Civerchio zugeschrieben wird. Wir haben hier Werke eines sehr bedeutenden und interessanten, dem Namen nach aber uns vorläufig noch unbekannten Künstlers vor uns.

Ein anderer, dem Zenale sehr nahe verwandter, jedoch nicht mit ihm zu identificirender Künstler tritt uns in dem Triptychon der Kirche S. Ambrogio zu Mailand entgegen, die Madonna zwischen dem hl. Hieronymus und Ambrosius darstellend. Ein Fresco der Madonna mit dem Kinde in der dritten Kapelle rechts in der kleinen Kirche S. Vittore al teatro zu Mailand stimmt mit dem Mittelbilde des Altarwerkes von S. Ambrogio dermassen überein, dass es unbedenklich demselben Künstler zugeschrieben werden kann, der auch nach Zenale's Vorbild in Treviglio den hl. Martin zu Pferde mit dem Bettler, in dem Durchgange vom Chor zum Klosterhof in S. Maria delle Grazie al fresco malte. Endlich wären vielleicht ihm, nicht Zenale oder Foppa, die beiden Tafeln der Verkündigung in der Sammlung Borromeo zuzuweisen. Wir haben einen Künstler vor uns, der, aus Foppa's Schule kommend, durch Zenale's Einfluss weiter gebildet wird, dessen Begabung aber hinter Beiden um ein gutes Stück zurücksteht.

Es ist wichtig, die Persönlichkeiten der beiden oben bezeichneten Schüler von derjenigen Zenale's selbst zu trennen, damit die Kunst des Meisters um so klarer hervortrete. Denn die wenigen sicheren Werke lassen doch seinen im Gegensatze zu dem Butinone's sehr stetigen künstlerischen Charakter auf's Deutlichste erkennen.

II.

Eine ausführliche Betrachtung widmet Malaguzzi Valeri im zweiten Capitel seines Buches jener Phase der künstlerischen Thätigkeit in der Lombardei, in der der Einfluss Pisanello's und der Schule von Verona sich geltend machte. Ueber das Leben und die Thätigkeit des uns bisher nur aus spärlichen Notizen bekannten Cristoforo Moretti werden zahlreiche neue urkundliche Belege beigebracht, die uns über künstlerische Arbeiten, Fresken, Tafelgemälde und kunstgewerbliche Gegenstände, und Lebensumstände des Malers vom Jahre 1452 bis 1485 Aufschluss geben. Heute können wir eine Anschauung seiner Kunst nur mehr aus dem bezeichneten Madonnenbilde im Besitze des Comm. Bassano Gabba zu Mailand gewinnen. Der darin ersichtliche Einfluss der Veronesen führt zu einer Erörterung der Frage, in wie weit Pisanello oder etwa Stefano da Zevio in der Lombardei thätig waren. Nur in Betreff des Ersteren haben wir

die einigermassen sichere Angabe, dass er im Castell von Pavia Fresken für den letzten Visconti gemalt habe, dessen Portraitmedaille er ja auch ausführte, dessen Züge in einer Zeichnung des Codex Vallardi im Louvre wiederzuerkennen sind. Ferner wäre hier beizufügen, dass ein wundervoll fein ausgeführtes Kartenspiel, ebenfalls von Pisanello's Hand, für Filippo Maria Visconti gefertigt, nach einer mündlichen Mittheilung Dr. Paul Müller's sich noch heute im Besitze des Marchese Visconti zu Mailand befindet.

Zahlreichere Proben als von der Kunst Moretti's sind uns von der des Michelino da Besozzo, genannt Molinari und des Leonardo da Besozzo erhalten. Ersteren kennen wir aus einem bezeichneten und mit der Jahreszahl 1417 datirten Processionsbilde im Dom von Mailand, wo auch ein Glasfenster von 1438 auf ihn zurückgeht, und den sehr wahrscheinlich auf ihn zu beziehenden Fresken des Palazzo Borromeo. Dazu möchte ich noch auf ein kleines Madonnenbildchen hinweisen, das sich in der Galerie von Siena befindet, und die Inschrift „Michelinus fecit" trägt; es hat durchaus lombardischen Charakter und könnte wohl von unserem Künstler stammen. Ferner befinden sich Fresken, das Spiel von Putten, welche auf Orangenbäume klettern und Früchte pflücken, veranschaulichend, in einem Gemach des ersten Stockwerkes im ehemaligen Palaste des Branda Castiglione zu Castiglione d'Olona. Die genaue Uebereinstimmung in Formen, Farben und technischer Ausführung mit den Fresken des Palazzo Borromeo sei hier hervorgehoben. Diese Fresken verdienen als ein bisher unbeachtetes, doch höchst anmuthiges und wohl erhaltenes Beispiel einer Zimmerdecoration aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Aufmerksamkeit.

Die Kunst des Leonardo da Besozzo ist uns aus Miniaturen und den Fresken von 1427 in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel bekannt.

Nach einer kurzen Erwähnung der Künstlerfamilie der Zavatarij, deren von 1444 stammende Fresken in der Kapelle der Königin Theodelinda im Dom von Monza als das wichtigste Denkmal der lombardischen Malerei aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angesehen zu werden verdienen, widmet Malaguzzi Valeri noch einigen diesem Kreise zuzuweisenden verstreuten und namenlosen Werken eine eingehende Betrachtung.

Im dritten Capitel bringt der Verfasser höchst interessante und wahrhaft überraschende Mittheilungen über das Leben und die Werke des von den Herzögen Francesco Sforza und Galeazza Maria sehr hoch geschätzten Malers Bonifacio Bembo. Durch eine grosse Zahl von Documenten vom Jahre 1447 bis 1478 erfahren wir von seinen Arbeiten im Castell von Pavia, in Kirchen und Kapellen der Lombardei, als Portraitmaler der herzoglichen Familie, von seinen privaten Verhältnissen, sowie der Beziehung zu zeitgenössischen Malern. Wie sehr ist es zu beklagen, dass gerade von diesem bedeutenden und vielbeschäftigten Künstler mit Aus-

nahme der durch spätere Restaurationen ihres ursprünglichen Zustandes beinahe gänzlich beraubten Portraits des Francesco Sforza und der Bianca Maria in der Kirche S. Francesco zu Cremona kein authentisches Werk auf uns gekommen ist! All die noch in späterer Zeit bewunderten Malereien im Castell von Pavia, über die uns ausführliche Schilderungen Kunde geben, sind der Zerstörung anheimgefallen. Um so dankenswerther erscheint Malaguzzi's glückliche Combination, wonach wir in den (1475 datirten, leider stark beschädigten) Fresken in einem Gemach zu ebener Erde im alten Collegio des Cardinals Branda Castiglione zu Pavia Bonifacio Bembo's Hand wiedererkennen dürften. Wohnte doch Bembo in der Zeit um 1475 im Hause des Collegio. Carotti's Annahme, die Wandgemälde seien von Foppa, wird von Malaguzzi, wie ich glaube, mit Recht zurückgewiesen, da die Beziehungen zu Foppa nur lose sind.

Der als Künster recht schwache Benedetto Bembo ist uns durch ein bezeichnetes Altarwerk im Castell Torrechiara bei Parma, dem Malaguzzi noch ein Fresco der Sammlung Sessa zu Mailand an die Seite stellt, deutlich erkennbar.

Wie die Erscheinung Bonifacio Bembo's, so weiss der Verfasser auch diejenige des Zanetto Bugatto durch eine grosse Zahl mitgetheilter Documente lebensvoll hinzustellen; ihm und den anderen Portraitisten seiner Zeit ist das vierte Capitel gewidmet. Als Jüngling schon an den Hof des Francesco und der Bianca Maria gekommen, erhält er auf besondere Veranlassung der Herzogin seine künstlerische Erziehung in Flandern bei „Magistro Rugerio de Tornay" (Rogier van der Weyden) 1461—63, und findet vom Jahre 1465 bis zu seinem Tode (vor 1476) eine überaus reiche und vielseitige Thätigkeit unter den Herzögen Francesco und Galeazzo Maria, welch' letzterer ihn Entwürfe für Medaillen, Fresken im Castell von Pavia und in Kirchen und vor Allem viele Portraits ausführen lässt. Kein einziges authentisches Werk ist aber von diesem interessanten Künstler auf uns gekommen, neben welchem an Bedeutung die anderen Hofportraitisten der Zeit zurücktraten, unter denen allerdings die fesselnde Gestalt des Baldassare d'Este auftaucht. Die vorhandenen, sicher diesem Kreise von Künstlern zuzuweisenden Werke, unter denen die Portraits des Francesco und der Bianca Maria im Dom von Monza und sechs Portraitzeichnungen der Galleria Carrara zu Bergamo die bedeutendsten sind, scheint es einstweilen nicht möglich, mit bestimmten Künstlern in Verbindung zu bringen.

Mehr durch seine Beziehung zu dem Kunstmäcen Pigello Portinari, dem Stifter der Kapelle des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio, und dem Condottiere Bartolomeo Colleoni, als durch seine eigene Bedeutung ist uns ein Künstler, Bartolomeo da Prato, genannt Bresciano, interessant, von dem uns wenigstens Reste von Wandmalereien in Cascina di Mirabello an dem ehemaligen Landhause Portinari's erhalten sind. Sie zeigen einen ziemlich schwachen Künstler, wenn wir wirklich gerade die erhaltenen Theile ihm selbst zuweisen dürfen. Bedeutender

wäre das, noch eine gewisse Beziehung zu Pisanello's Kunst aufweisende Votivbild der Cappella Portinari, der Stifter vor dem hl. Petrus Martyr knieend (1462), welches möglicherweise, ja wahrscheinlich Bartolomeo's Werk ist. Die Frage, ob er auch Antheil an der Ausführung von Foppa's Fresken in der Kapelle genommen haben könnte, wird aufgeworfen mit einem Hinweis auf die Schwierigkeit, die sich der Zuschreibung aller Fresken an ein und denselben Künstler entgegenzustellen scheint. Die thatsächlichen stilistischen Verschiedenheiten scheinen sich mir jedoch durch die Annahme zu erklären, dass eine Unterbrechung in der Arbeit eingetreten wäre, so zwar, dass die Himmelfahrt der Maria und die vier Scenen aus der Legende des hl. Petrus Martyr schon Anfang der sechziger Jahre, die Verkündigung aber und die vier Kirchenväter erst später gemalt worden wären, alle aber von Foppa selbst.

Deutlicher als von vielen der bisher betrachteten Künstler ist das Bild, welches wir von dem Schüler Borgognone's, Giovanni Ambrogio Bevilacqua, genannt Liberale, auf Grund der bezeichneten und anderen mit Sicherheit ihm zuzuweisenden Werken gewinnen. Einer zum ersten Male eingehenden Betrachtung dieses Künstlers widmet Malaguzzi Valeri das sechste Capitel seines Buches. Sind wir auch nur in den Jahren von 1481 bis 1502 über Bevilacqua unterrichtet, so dürfen wir doch annehmen, dass seine Thätigkeit sich über einen grösseren Zeitraum erstreckte. Ein Triptychon in der Kirche von Casoretto bei Mailand (Auferstehung Christi und zwei Heilige mit Stiftern, in der Lünette Gottvater) zeigt uns einen Künstler, der, im Allgemeinen aus Foppa's Schule kommend, schon die Stilelemente Borgognone's in sich aufgenommen hatte. Die Kapelle ist im Jahre 1480 erbaut worden, das Bild scheint ein Frühwerk des Bevilacqua zu sein, dessen Talent sich am vortheilhaftesten in der Gestaltung der Stifterportraits äussert. Ebenfalls der Frühzeit gehört die von Morelli dem Künstler zugeschriebene, ihr Kind anbetende Madonna der Dresdener Galerie an, welche nach Malaguzzi's Vermuthung aus der Kirche S. Maria della Pace in Mailand stammt. Eine ähnliche Darstellung befindet sich im Museum von Pavia. Das Fresco mit der Darstellung der Madonna, des hl. Joseph, eines Mönchs und Engel, die das Christkind anbeten, in einer Zelle der Certosa von Pavia zeigt den Künstler von einer weniger günstigen Seite, als das, vielleicht sogar nach einem Entwurfe des Borgognone ausgeführte Altarwerk (die Madonna mit dem hl. Vitus, dem hl. Modestus und der hl. Crescentia) in Somma Lombardo. Einen festen Ausgangspunkt bilden die mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1485 bezeichneten Fresken in der Kirche S. Vittore zu Landriano bei Locate (Lombardei). Die Heiligen Sebastian, Rocchus und Christophorus, ferner die Madonna zwischen Johannes dem Täufer und einem anderen

Heiligen finden sich daselbst dargestellt. Von der miniaturhaft fein ausgeführten Madonna zwischen zwei Heiligen und Donator (Galeria Lochis, Nr. 5, Bergamo) gelangen wir zu dem grossen Hauptwerke des Meisters, der bezeichneten und 1502 datirten Altartafel der Brera. Als Werke Bevilacqua's werden des weiteren ein kleines Madonnenbildchen der Sammlung Piccinelli zu Bergamo und ein ähnliches der Sammlung Bagatti-Valsecchi genannt, ein von Malaguzzi der Liste eingefügtes Grisaillebild, das Opfer Abraham's darstellend, in der ersten Kapelle linker Hand in der Kirche S. Maria della Passione zu Mailand scheint indess zweifelhaft. Immerhin dürfte die Zuschreibung an Bevilacqua noch eher zu begründen sein, als die seiner Zeit von Diego Sant' Ambrogio vollständig aus der Luft gegriffene Zuweisung an Bramantino.

Von den mannigfachen weiteren Bildern, die als dem Stile Bevilacqua's verwandt von Malaguzzi Valeri genannt werden, glaube ich besonders zwei kleine Tafeln im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 794 und 795), den hl. Johannes den Täufer und die hl. Agnes darstellend, als authentisch bezeichnen zu dürfen. Dieselben werden dem Borgognone zugeschrieben, von dem sie aber besonders im Farbencharakter sehr verschieden sind. Weitere Studien düften wohl zu einem noch genaueren Erfassen und der Auffindung weiterer Arbeiten dieses eigenartigen und reizvollen Künstlers führen.

Höchst dankenswerth ist die im siebenten Capitel gegebene Zusammenstellung archivalischer Daten über die Künstler der Famile Zenone aus Vaprio, von deren bedeutendstem, dem in den Jahren 1452 bis 1481 oft erwähnten und auch für den Hof beschäftigten Costantino, uns leider wieder kein authentisches Werk erhalten geblieben ist. Von einem Agostino da Vaprio befindet sich ein bezeichnetes Altarwerk von 1498 in St. Primo zu Pavia, andere Angehörige der Familie werden in Documenten aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts genannt.

Eine das letzte, achte, Capitel des Buches ausfüllende Mittheilung aller von Malaguzzi Valeri aufgefundenen und noch nicht anderweitig publicirten Daten über die weniger bekannten lombardischen Maler aus dem XV. Jahrhundert wird für den Forscher als eine wichtige Quelle urkundlichen Materials werthvoll sein und legt das beste Zeugniss für die Gründlichkeit der Forschungen des Verfassers ab. Viele der dort erwähnten Künstler sind für uns nur mehr Namen, von manchen sind einzelne Werke auf uns gekommen. Eine eingehende Prüfung des künstlerischen Werthes der hier angeführten, zumeist in kleinen Landkirchen verstreuten und schwer zugänglichen Arbeiten wäre von Wichtigkeit. Vielleicht könnten dann auch manche jetzt anonyme Gemälde unserer Museen ihrem wahren Urheber zurückgegeben werden. Andererseits wird der Forscher angesichts der grossen Fülle der überlieferten Namen von Künstlern, von deren Stil wir keine Vorstellung haben, sich um so mehr veranlasst fühlen, in der Zuschreibung der erhaltenen Werke an die wenigen bis jetzt öfter genannten Persönlichkeiten Vorsicht walten zu lassen.

Sollten sich auch Verstösse gegen dieses Gebot in Malaguzzi's Buch finden, so sind wir doch durch seine Ausführungen, die auf dem Grunde eingehendster archivalischer Forschungen aufgebaut sind, in der Kenntniss der lombardischen Malerschule des XV. Jahrhunderts um ein gutes Stück gefördert worden. Erst nach Durchführung genauester Detailstudien, liebevollsten Eingehens in alle Einzelheiten, wird es ja möglich sein, die klar umrissenen Gestalten der wenigen bedeutendsten Künstler zu erkennen, und das Wesentliche in scharfen Zügen und bestimmten Formen hinzustellen. Mögen zur Erreichung dieses Zieles auch die bescheidenen im vorliegenden Aufsatze gegebenen Ergänzungen zu Malaguzzi's Buch beitragen.

Ueber einige italienische Handzeichnungen des Berliner Kupferstichcabinets.

Von **Charles Loeser.**

Die Direction des Berliner Kupferstichcabinets hat sich mit den Attributionen der ihr anvertrauten italienischen Handzeichnungen stets conservativ verhalten. Es ist wohl erklärlich, dass nicht alle Tage den wechselnden Ansichten zu Liebe neue Namen auf die Passepartouts gedruckt werden können; und so wurde begreiflicher Weise vorgezogen, die herkömmlichen Benennungen stehen zu lassen, statt den wechselnden Meinungen der Beurtheiler allzu eilig zu folgen. Immerhin bietet die Sammlung Anlass zu manch interessanter Debatte. In der Hoffnung, dass folgende Besprechung der vornehmsten Nummern des alten Bestandes, ehe die Sammlung durch die Einverleibung der Beckerath'schen Collection eine so ausserordentliche Bereicherung erfuhr, einiges zur Klärung vorhandener Probleme beitragen dürfte, möchte ich sie an dieser Stelle veröffentlichen.

Wo ich von der officiellen Benennung abweiche, drucke ich die Künstlernamen in Klammern.

Bd. I, Nr. 466. [Parri Spinelli]. Skizze zu einem Brunnen; drei Mönche. Rückseite: zwei Gestalten in langen Mänteln, die eine in Vorder-, die andere in Seitenansicht. Gewandung, sowie die darunter sitzenden Formen, schwach und gehaltlos. Die ganze Mache verräth eine Sucht in's Stillos-Uebertriebene. Von gleicher Hand und unter gleichem Namen sind eine Reihe Blätter in den Uffizien ausgestellt. Bei den angegebenen Kriterien fällt die Bestimmung des Meisters sehr schwer.

Nr. 485. [Vittor Pisano]. Recto: Decoratives Arabeskenwerk nach der Antike. Verso: In der Mitte ein reichsculpirter romanischer Säulenschaft, worauf der hl. Michael den Drachen tödtet. An beiden Rändern des Blattes phantasiereiche Skizzen: eine Sphinx, ein geketteter Hund, eine weibliche Heilige, ein wohl auf persische Vorlagen zurückgehendes Wandbekleidungsmuster u. s. w.

Mit Verona steht dieses Blatt nicht in Verbindung, der Urheber ist eher ein strengvenezianischer Künstler, dem Jacobello del Fiore auf's Nächste verwandt.

Nr. 486. [Vittor Pisano]. Recto: Zwei heraldische Löwen, wovon

der eine ein Lamm mit den Tatzen fasst, der andere, geflügelt wie der Marcuslöwe, eine Tafel hält, mit der Inschrift in griechischen Lettern: Νικιας υ. κ. Ολυμπ; darüber eine Bulldogge auf einem Kissen sitzend, das von einer höchst phantastischen aus Blumen und Strahlen zusammengesetzten Decoration umfasst ist. Verso: Anderes heraldisches Gethier und daneben Studien von Thieren nach dem Leben, die deutlich zeigen, wie der Meister sich seine Motive aus der Natur holt und sie sodann stilisirt. Das Blatt gehört dem gleichen Meister, wie das vorige.

Nr. 487. [Vittor Pisano]. Recto: Drei Männergestalten, wovon zwei nackte Acte, die dritte, der hl. Petrus, in schwerer Gewandung. Verso: Studien vier nackter Frauen in einem Bade, Umrisszeichnung leicht lavirt. Falls beide Seiten von derselben Hand herrühren, wie wir glauben, so sind die Männerstudien durch die Schraffirungen, welche sich bis in's kleinste Detail erstrecken, wohl von fremder Hand entstellt worden. Die Technik dieser Schraffirung gehört übrigens der gleichen Zeit an. Die Frauenzeichnungen auf dem Verso, wo keine detaillirte Modellirung angestrebt wurde, bewahren ihre Conturen in schönster Reinheit. Das Blatt gehört nach Verona, wohl einem anonymen Meister gleichzeitig mit Pisano, dessen Federzug immerhin grösser und sicherer ist.

Nr. 608, 609. Don Lorenzo Monaco. Zug der hl. drei Könige und Heimsuchung. Die Hauptscenen auf braungrundirtem Pergament in schwarzen Conturen, stark weiss gehöht. Der landschaftliche Ausblick am oberen Rand beider Blätter dagegen in rother Deckfarbe. Dieses fesselnde Kunstwerk ist der Romantik Don Lorenzo's durchaus congenial. Es bezeichnet sogar den Höhepunkt der Steigerung seiner staunenswerthen Phantasie. Unserem Blatte nähern sich, in der Macht der bildnerischen Anschauung, die Predellen in der Akademie zu Florenz, besonders jene mit Scenen aus dem Leben des hl. Onofrius.

Nr. 611. XIV. Jahrhundert. Zwei Frauengestalten, schöne Federzeichnung. Von Giotto's Schule abweichend, ist sie nach Verona zu versetzen, angesichts der seltenen Lieblichkeit ihrer etwas gezierten Formen, die zur nordisch-höfischen Kunst neigen.

Nr. 617. XIV. Jahrhundert. Figur der Mässigkeit. Hart und kleinlich in Schwarzstift ausgeführt. Stil und Typus erinnern an Ambrogio Lorenzetti's Rathhausfreske in Siena. Bei eingehenderer Prüfung zeigt sich das Gehaltlose des Details, so dass ich eher an eine alte Copie einer gleichzeitigen Zeichnung oder Freske, als an ein Original denke.

Nr. 618. XIV. Jahrhundert. Verso und Recto je vier Figuren, Mönche, die Madonna und eine Heilige; Federzeichnung von feiner Ausarbeitung, doch eher französisch als italienisch.

Nr. 1358. Vittor Pisano? Eberjagd. Verso: Genien.

Nr. 1359. Vittor Pisano? Zwei Frauengestalten. Verso: Eine Flussgottheit; neben ihr ein nackter Eros. Beide Blätter, nach antiken Vorbildern ausgeführt, entstammen der gleichen Hand. Die rein conturelle Behandlung, obwohl von vollendeter Feinheit, bietet doch keinen genügend

ausgeprägten Stilcharakter, um diese Zeichnungen mit Entschiedenheit dem Pisanello zuzuweisen.

Bd. II. Nr. 449. Lorenzo di Credi. Das nackte Christuskind auf dem Boden liegend, berührt mit der linken Hand den Mund, den erhobenen Arm mit der rechten stützend. Breit ausgeführte Stiftzeichnung von schöner Qualität. Das in Lorenzo's Bildern oft wiederkehrende Motiv zeigt in den Formen nahen Anschluss an Verrocchio.

Nr. 457. [Ghirlandajo]. Recto: Recht leere Köpfe, modernen Ausdrucks, wohl einem Gemälde entnommen, das am ehesten Cosimo Rosselli angehört haben mag. Verso: Skizzen zu ganzen Figuren, den Zeichnungen der Vorderseite ganz unverwandt, da diese doch etwas mehr Geist aufweisen. Sie sind auf Filippino Lippi's Schule zurückzuführen.

Nr. 458. Domenico Ghirlandajo. Recto: Knieende Gewandfigur. Verso: Ein Reiter, sich seitwärts wendend. Kräftige, mit grosser Entschlossenheit ausgeführte Federzeichnungen. Ich wüsste kein anderes Blatt von Ghirlandajo, worin er sich in gleichem Maasse als Lehrer Michelangelo's enthüllte. Die energische Handhabung der Feder, die Art und Weise, wie die Figur der Vorderseite ganz sculpturell, noch im massiven Block eingeschlossen erscheint, das Schwerfällige ihrer Gewandung, das Tasten nach der genaueren Structur des Körpers, alles dies erinnert so stark an Michelangelo's zeichnerische Eigenthümlichkeiten, dass ich mich vor Jahren beim ersten Anblick dieses Blattes lange gefragt habe, ob es nicht eine frühe Arbeit Buonarroti's wäre.

Nr. 467. Lorenzo di Credi. Liebliche Kinderköpfe; Silberstift; zeigt den Meister von der erfreulichsten Seite.

Nr. 471. [Antonio] Pollajuolo. Nackter Bogenschütze, Studie zu einer etwas verändert ausgeführten Figur im Londoner Sebastiansbilde. Federzeichnung, leicht lavirt. Entschieden ist diese Zeichnung von Piero und nicht von Antonio. Hierfür spricht das Weiche im ganzen Körperbau, das eher malerisch als rein sculpturelle Motiv der Stellung, wie auch besonders in der Behandlung der Haare, des Lichtspiels in den frei bewegten Locken. Man vergleiche hierzu die kleinen Bronzewerke Antonio's und man wird darin eine grössere Herbe der Formen, die eminent bildnerische Structur, eine viel drastischere Charakteristik der Physiognomieen finden. In Piero bekundet sich schon ein Plus an conventionellem Schönheitssinn, ein Zug von Eleganz, der einer späteren Generation der florentiner Kunst gehört. Noch sei bemerkt, dass das Londoner Bild von Albertini fünfzig Jahre vor Vasari rein dem Piero, ohne Mithülfe seines Bruders, zugeschrieben werde.

Nr. 472. [Antonio] Pollajuolo. Nackter Act; wie das vorige ausgeführt, doch mit feiner, mehr elastischer Feder, mehr skizzenhaft behandelt. Der Kopf zeigt immerhin denselben Typus, und es besteht kein Zweifel, dass auch diese Zeichnung von der gleichen Hand, wie die vorhergehende stammt.

Nr. 474. [Filippino Lippi]. Recto und Verso figürliche Zeichnungen, schwache Leistung eines unbestimmbaren Gehülfen.

Nr. 475. [Filippino Lippi]. Mädchengestalt, den Kopf über die linke Schulter wendend, vom Beschauer wegschreitend. In „Grossa penna" auf roth getöntem Papier. Eine skizzenhafte, schwache, späte Zeichnung des Raffaelino del Garbo, wie die Falten klar bezeugen.

Nr. 1360. [Verrocchio]. Blatt aus dem bekannten Skizzenbuch, schon von Gronau mit Wahrscheinlichkeit dem Francesco di Simone zugeschrieben.

Nr. 2367. Filippino Lippi. Sitzende Frauengestalt mit zwei Amoretten, dahinter ein Palmenbaum. Federskizze aus der späteren Zeit des Meisters. Erwerbung aus der jüngst zerstreuten Prager'schen Sammlung.

Nr. 3142. [Art des Filippino Lippi]. Skizze eines Mönches, von hinten gesehen, hat nichts vom Stil dieses Meisters. Schon das rauhfaserige, graue Papier deutet auf das XVI. Jahrhundert. Uebrigens ist diese Papiersorte eher in Oberitalien, als anderswo gebräuchlich. Unbedeutendes Blatt, das, ohne die Provenienz aus Sir Joshua's Sammlung wohl unbeachtet geblieben wäre.

Bd. III. Nr. 480. Fra Bartolommeo. Schwarze Kreidezeichnung; gross angelegter Kopf eines Mönches. Verso: Studien für Hände und zu einem Fuss; sollen zu dem Misericordiabilde in Lucca passen. Ferner ist der Meister durch eine Reihe schöner Federzeichnungen vertreten, auf die wir nicht näher eingehen.

Nr. 482. Fra Paolino. Jugendlicher Heiliger am Fuss des Kreuzes knieend, den rechten Arm um dasselbe geschlungen. Röthel. Das Motiv ist nicht dasselbe, wie in der Freske in S. Spirito zu Siena.

Eine zweite Zeichnung von Fra Paolino zeigt die hl. Katharina im Profil, die das Kreuz in der Linken, das Buch in der Rechten hält.

Nr. 604. [Rosso Fiorentino]. Zeichnung zu einem reichdecorirten Kamin. Ueberhäuftes, ganz unerfreuliches Barockwerk, das mit Rosso durchaus nichts zu thun hat.

Nr. 2309. Albertinelli. Federstudien nach dem Motiv einer antiken Venus, hier als Jungfrau Maria mit dem kleinen Christus und Johannes ihr zur Seite, alle Figuren ganz nackt dargestellt.

Nr. 2368. Schule von Florenz. Leichte Federskizze einer Composition, augenscheinlich der Antike nachgebildet, hier zu einer biblischen Scene — Findung Mosis oder Darstellung im Tempel — verwendet. Der Meister dieses Blattes ist in die Gegend von Bologna und schon in das frühe Cinquecento zu versetzen. Hierauf weisen die eklektischen Elemente seines Stils, wie auch das Fehlen einer persönlich greifbaren Handschrift in der rohen Federführung.

Nr. 3392. [Italienische Schule]. Dank einer Schrift des Architekten Luca Beltrami (Andrea Orcagna ed il pulpito nel Duomo di Orvieto, Orvieto, 1891 s. Repertorium f. K. XVI., S. 151) sind wir in der Lage, den Autor sowie auch den Zweck unserer Zeichnung zu präcisiren. In der opera del Duomo zu Orvieto befindet sich eine stark verstümmelte Pergament-

zeichnung zu einer Kanzel mit reichem Sculpturenschmuck und musivischer Decoration. Beltrami hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dass wir darin den Entwurf Andrea Orcagna's zu einer unausgeführt gebliebenen Kanzel des Domes zu Orvieto zu erblicken haben. Mit diesem Entwurf, der drei Arcaden zeigt, stimmt unsere eine Arcade wiedergebende Zeichnung auf's Genaueste überein, bis auf den Gegenstand des figürlichen Schmuckes, so dass über ihre Zugehörigkeit zur Orvietaner Kanzel keine Frage sein kann. Der Stil der Architektur, der Sculptur wie des sonstigen Ornamentes, passt vortrefflich zu Orcagna's Kunst. Nach den documentarischen Angaben wäre das Werk gleich nach der Vollendung des Tabernakels von Or San Michele zu setzen (1358—1361 war Orcagna in Orvieto beschäftigt).

Nr. 4085. [Florentinische Schule]. Verkündigung. Federzeichnung auf rothem Grund. Wahrscheinlich Vorlage zu einer Stickerei, wie solche vielfach von der Hand Raffaellino's del Garbo vorkommen. Leere Arbeit aus des Malers späteren Zeit.

Nr. 4090. [Florentinische Schule um 1500]. Sehr schöne Gewandstudie. Ueber die Schulter einer angedeuteten Frauenfigur fällt der Mantel auf den linken Vorderarm in edlen Falten herab. Das Kleid ist an der rechten Brust geöffnet. Silberstift schattirt und weiss gehöht. Der Stil wie die Ausführung deuten auf einen dem Lionardo nahestehenden Meister, den ich mit Entschiedenheit in Boltraffio zu erkennen glaube.

Bd. IV. Nr. 465. [Beccafumi]. Männlicher Act; Federzeichnung von Pontormo. Der Meister bedient sich der Feder eher in der Art des Stiftes, und das Ergebniss ist nicht gerade glücklich. Wohl ist der Stift das seiner Hand am besten gelegene Mittel, — Zeugniss dessen die prächtigen Röthelzeichnungen der Uffizien.

Nr. 483. [Peruzzi]. Federstudien zu verschiedenen Charakterköpfen. Ein so feinsinniger Meister, wie es P. war, wird niemals diese widerwärtigen Typen geschaffen haben.

Nr. 484. [Peruzzi]. Kopf eines glattrasirten alten Mannes. Der Typus und der pseudoclassische Ausdruck passt wohl für Peruzzi, allein die Schwächen der Formengebung lassen eher an eine Nachzeichnung aus einem seiner Werke, als an ein Original seiner Hand denken.

Bd. V. Nr. 464. [Perugino]. Ganz zerfliessende Stiftzeichnung eines hl. Sebastian, die wohl als Fälschung gelten muss.

Nr. 477. Perugino? Engel zu einer Kreuzigung in Profilansicht auf Wolken stehend, den Kelch in der Hand haltend. Stift in Tusch lavirt und weiss gehöht. Wohl zu hart in der Allgemeingestaltung und zu schwer in den Formen, um als Arbeit des Meisters selbst zu gelten.

Nr. 1206. Perugino. Federzeichnung eines Engels. Auf Wolken links vorwärtsschreitend, fasst er ein von der gestreckten Rechten über die Schulter zur gesenkten Linken laufendes Band, und wendet den schmachtenden Blick gleichfalls nach seiner rechten Seite. Die kräftige und zeichnerisch sichere Federführung, wie auch der ganze Charakter der Gewandung und des Ausdrucks weisen das Blatt noch in die beste floren-

tiner Zeit des Meisters, die noch starke stilistische Anklänge an Verrocchio bekundet. Man vergleiche mit dieser Zeichnung den im Louvre aufbewahrten Carton von Raffael zur Verkündigung der vaticanischen Predella. Die untere Hälfte der Figur des Engels in dem letzteren Werke passt so genau in der Stellung und in der Gewandung zu unserem Blatt, dass wir annehmen dürfen, Raffael habe diese Zeichnung seines Lehrers als Vorlage zu seiner eigenen theilweise benützt.

Nr. 2381. Signorelli. Kopf eines älteren Mannes; schwarze Kreide ohne jede Höhung mit Anwendung von Bleiweiss. Dieses Meisterwerk, das mit seinem unmittelbaren Leben auf das Gemüth ganz bestrickend wirkt, ist wohl die schönste Zeichnung des Künstlers, die wir besitzen. Ein ebenfalls herrlicher Kopf in der Florentiner Sammlung hat nicht die, bei der grossen Anlage bis in's Kleinste delicate Ausführung, und namentlich nicht das magische Lichtspiel unseres Blattes.

Bd. VI. Nr. 614. Portrait des Aldus Manutius von Prof. Kaemmerer in Bd. XVI. des Jahrbuches der preussischen Kunstsammlungen besprochen, wobei die Bezüge des Blattes zur bekannten Medaille und zum Kupferstichportrait dargelegt sind.

Nr. 615. Ercole Roberti. Grosse Federzeichnung, die die Kreuzigungsscene, früher in der Cappella Garganelli von S. Pietro zu Bologna vorhanden, in zwar veränderter Composition wiedergiebt. Theile der ursprünglichen Zeichnung lassen sich, in sehr verblasster Tinte, erkennen. Das ganze Blatt ist sodann von späterer, recht roher Hand übergangen und gründlich entstellt.

Nr. 1539. [Ercole Roberti]. Grablegung. Gruppe von sechs Figuren mit dem Leichnam Christi im Schoosse der Mutter. Schöne Federzeichnung, die die Eigenschaften der Ferrareser Schule gegen die Wende des Jahrhunderts illustrirt. Der Körper Christi ist in der ursprünglichen Schönheit eines distinguirten Stils erhalten, während das Uebrige eine Ueberarbeitung — vielleicht von der Hand des Meisters selbst — erfahren hat. Ercole's Autorschaft ist jedenfalls ausgeschlossen. Der sentimentale Zug, der aus dem Blick dieser etwas verflachten Charaktere spricht, gehört schon in die nächste Generation. Der Nicodemus im Hintergrunde links hat ein sehr „garofaleskes" Aussehen. Vielleicht wäre das Blatt eine frühe Arbeit von diesem Meister, oder noch eher von Ortolano.

Nr. 4002. [Francesco Morone]. Skizze einer Kapellenwand mit darin aufgestellten Bildern. Die Benennung des Blattes wird sich auf den Urheber der hier abgezeichneten Bilder beziehen, denn das Blatt zeigt nichts von Moroni.

Nr. 6152. Lorenzo Costa. Recto: Kopf zu einem Gottvater. Verso: Fortuna, nackte Figur auf einer Kugel. Reizvolle Sepiazeichnungen, weiss gehöht. An der Richtigkeit der Attribution ist nicht zu zweifeln, und zwar erscheint uns hier der Meister in seltener Lieblichkeit.

Nr. 461. [Nach Luini]. Gestalt eines der drei Weisen, die dem Christkind den Fuss küsst. Röthel. Scheint mir eine Copie nach Pordenone.

Verso: Weibliche Figur, ein Kind führend; Federzeichnung. Daneben eine Röthelskizze, die die gleiche Factur, wie die Vorderseite des Blattes zeigt. Die Federzeichnung hat den Anschein von Giulio Campi's Hand.

Nr. 401. [Correggio]. Nackte jugendliche Figur, ein Engel oder Genius auf Wolken sitzend. Röthel. Zu fehlerhaft, um von des Meisters Hand zu sein. Man bemerke, wie schlecht die Beine zu einander passen; wie schwach die Ausführung der Gewandung. Der correggieske Stil dieser Figur gehört einem Nachfolger des Meisters an.

Nr. 1541. Schule Leonardo's. Zwei Beine; Silberstift.

Nr. 1542. Schule Leonardo's. Kopf eines Kindes; Silberstift. In dem trotzigen Ausdruck, wie auch in der technischen Behandlung des Blattes möchte ich mit Bestimmtheit Ambrogio de' Predis erkennen. Das vorgehende Blatt hat eine gewisse stilistische Aehnlichkeit mit diesem, ist aber nicht entschieden von demselben Autor.

Nr. 2364. [Bramantino]. Gruppe von drei Skeletten, das eine kauernd, um dem anderen seinen Rücken als Sitz zu bieten, das dritte sitzt auf einer alten Vase. Bei der fehlenden Anatomie und dem mangelnden Gesichtsausdruck wird es schwer gelingen, den Meister herauszufinden!

Bd. IX. Nr. 603. [Romanino]. Weiblicher Act; Seitenansicht von hinten. Unschöne Formen schon aus der Zeit des Manierismus. Hat mit Romanino durchaus nichts zu thun.

Nr. 1361 u. 62. Mailänder Schule? Federskizzen zu verschiedenen Compositionen aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers. Ich habe vergebens nach dem Meister, ja, sogar nach einer bestimmteren Schule für dieses kunsthistorisch räthselhafte und in der Ausführung höchst interessante Blatt gesucht. Es dürfte noch in das Quattrocento gehören.

Nr. 2362. [Moroni]. Knieender Pilger. Die Attitüde der Figur, Faltenwurf, wie auch die Einzelformen, — dies Alles deutet eher auf Moretto, jedoch verräth die Zeichnung Schwächen, die uns an ihrer Eigenhändigkeit Verdacht einflössen, und uns bestimmen, darin eher eine zeitgenössische Copie, als ein Original zu sehen. Man bemerke die schablonenhafte Behandlung der Haare, die lockere Musculatur des Armes, die schiefe, ganz unmögliche Stellung der Beine, dabei noch das Kleinliche der ganzen Ausführung.

Nr. 2798. [Oberitalienische Schule]. Kopf eines ältlichen Mannes mit einem Baret bedeckt. Kreidezeichnung, durchpunktirt. Am ehesten in die umbrisch-bolognesische Richtung zu versetzen, und am nächsten mit Timoteo Viti in Verbindung zu bringen. Der schadhafte Zustand der Zeichnung verbietet jede nähere Bestimmung.

Bd. X. Nr. 625. [Tizian]. Flussscene mit Fischer; Federzeichnung, in grosser Schrift „Titianus f." signirt. Fälschung aus dem XVII. Jahrhundert, wie solche von der Schule der Grimaldi und anderer Stecher vielfach producirt worden sind.

Nr. 4181. S. Sebastian. Bleistiftzeichnung. Die trocken mechanische Ausführung, flau und falsch in allen Theilen, lässt auf modernen Ursprung schliessen.

Nr. 2383. [Tizian]. Gruppe von Mönchen in lebhafter Bewegung. Federskizze. Schwache Leistung des Campagnola.

Nr. 2174. [Giorgione]. S. Sebastian am Baumstamm. Federzeichnung in tüpfelnder, kritzlicher Ausführung des Körpers; der Schatten des Hintergrundes in schweren, schwarzen Schraffirungen, bis diese zu einer opaken Masse werden. Aehnlich behandelte Blätter desselben Autors befinden sich in Florenz und in der Beckerath'schen Sammlung, wo sie verschiedentlich dem Sebastian del Piombo, dem Jacopo de' Barbari und dem Campagnola zugeschrieben worden sind.

Nr. 624. [Tizian]. Reiterkampf; Federskizze. Die Composition bildet einen vom unteren Rande des Blattes nach oben auslaufenden Halbkreis. Wir haben hier eine untrügliche, höchst typische Zeichnung des Domenico Tintoretto. Der Sohn des grossen Jacopo besass eine gewisse angelernte Geschicklichkeit im bildlichen Insceniren des Gegenstandes; jedoch fehlte es ihm an ernstem zeichnerischen Können, was sich in diesem Blatt in dem Wirrwarr der ganz schwach gehandhabten Formen offenbart. Er sucht eine streng symmetrische Anordnung, womit er glaubt, seine schlechte Sache besser zu machen. Schon im Vordergrund lässt sich die unklare Auffassung der Einzelheiten bemerken; im Hintergrund wird sie zum völligen Chaos aller Linien. Kennzeichnend für Domenico ist hier z. B. der Typus der Pferdeköpfe, wie sie ganz ähnlich im grossen Ceremonienbild des Palazzo Giovanelli: „Die Stadt Asolo überreicht dem Fr. Contarini ein Banner in Anerkennung seiner Rectorschaft"; und im Madrider Bild „Schlacht zu Land und See" vorkommen.

Nr. 1552. [Antonello da Messina]. Kopf eines Jünglings im Profil, bartlos, mit schweren Zügen. Silberstift. Die peinliche Behandlung der Haare, wie auch der trockene Contur des Profils lässt auf einen der venezianischen Kleinmeister schliessen, der sich schwer näher bestimmen lässt.

Nr. Unbeschrieben. (1184—1900). Venezianische Schule. Kopf eines bartlosen älteren Mannes im Profil. Schwarzstift. In dieser herrlichen Neuerwerbung des Cabinets besitzen wir ein werthvolles Specimen der Kunst des grossen Pordenone aus seiner besten Jugendzeit. Ich möchte dieses Blatt den zwei grossen Köpfen, die als Giorgione unter den Zeichnungen der Uffizien Nr. 685—688 ausgestellt sind, an die Seite setzen. Der gleiche grosse Zug in den Hauptlinien, die stolz-gebieterische Haltung, zeigt eine Hand so frei und sicher, wie keine andere in Venedig aus dem Anfang des Cinquecento. Ein Vergleich dieser Köpfe mit den Portraits in der Madonna del Carmelo der Akademie zu Venedig wird die genaue stilistische Uebereinstimmung dieser Werke erweisen.

Bd. XI. Nr. 1549. Paolo Veronese. Ganze Figur der Madonna, auf ihrem Schoosse das Christkind, das aus der Hand des ihr zu Füssen stehenden Täuferknaben das Kreuz empfängt. Die Umrisse auf dem

dunklen Grunde mit leichten Federstrichen angedeutet; darauf die plastische Ausarbeitung mit dem heiteren Lichtspiel in Weiss auf Weiss. Ein überaus reizvolles Blatt noch aus der Jugendzeit des Meisters, worin der Einfluss der Clairobscur-Blätter Parmeggianino's im Geiste des Ganzen sowie in der Technik sich klar offenbart.

Nr. 2358. [Raffael]. Federzeichnung der Madonna del Duca di Terra nuova. In der vielumstrittenen Frage nach der Autorschaft dieses Blattes kann ich mich weder für Raffael auf Seite Lippmann's, noch für Perugino auf Seite Morelli's stellen. Die trockene Ausführung, worin Manches unzulänglich und Manches direct fehlerhaft, die so gleichmässig über das ganze Blatt ausgebreitete Schraffirung, der abschneidende Schluss am unteren Rande, mit dem leeren Streifen darunter, kurz der ganze Anschein des Blattes bestimmt mich darin, eine Arbeit, die eher nach dem Bilde, als vor dem Bilde entstanden ist, zu sehen.

Nr. 605. [Tintoretto]. Zeichnung eines Kopfes; schwarze Kreide auf blaugrauem Grunde. Der Typus mahnt an Paolo Veronese, die Art der Ausführung wäre dagegen eine, die sich bei Savoldo öfters vorfindet. Das Modell wird wohl einem Bilde Paolo's entlehnt sein.

Bd. XII. Nr. 1363. Michelangelo. Federstudien zu einer Madonnencomposition. In diesem höchst lehrreichen Blatte aus des Meisters früher Florentiner Zeit sehe ich Studien zu dem Doni-Tondo. Das Componiren eines geschlossenen Gemäldes war dem Michelangelo immer eine höchst schwierige Aufgabe und ist ihm eigentlich nur in der Sixtinadecke gelungen. Unser Blatt zeigt, welchen Zwang, welche Plage ihm sogar die Klärung der einzelnen Gruppen auferlegte. Man sieht in der gezwungenen Stellung des Christkindes, in der verschränkten Anschmiegung des hl. Josef, wie es ihm vor Allem darauf ankam, die lapidare Geschlossenheit der Massen zu behaupten. In der Zeichnung ist von der endgültigen Composition des Bildes noch nichts nachweisbar. Doch ist der ganze Geist des Bildes mit seinen Schwächen und dem Bestreben, einer von innerer Leidenschaft beseelten Monumentalität Ausdruck zu geben, schon vorhanden. Auch ist der Typus der Madonna, des Christkindes und des Johannesknaben derselbe wie im Bilde. Die Madonna trägt auch ähnliches Gewand, an der Brust von einer Broche zusammengehalten.

Nr. 2231. [Raffael]. Studien wohl zu einem jugendlichen Johannes. Zwei verschiedene Versuche des gleichen Motivs. Silberstift, weiss gehöht. Eine sichere Arbeit des Giulio Romano. Zeugniss dessen: das verzerrte Gesicht mit den übertrieben grossen Augen, der geöffnete Mund, die aufgedunsenen, in ihrer Anatomie unbestimmten Formen, die weichgeschwungenen Umrisslinien.

Bd. XIII. Nr. 494. [Italienische Schule]. Kleine, mit der Feder sorgfältig ausgeführte Halbfiguren der Maria und S. Petrus, als Tondo gefasst.

Ich hege die vollkommenste Ueberzeugung, dass wir in diesem Blatte, dessen (verkleinerte) Reproduction ich beifüge, eine der charakteristischesten Zeichnungen von Raffael's Hand besitzen. Nach dem so ausgeprägten Stil setze

ich die Zeichnung in des Meisters schon reife perugineske Epoche, also in die Jahre 1504—1506.

Bevor ich auf die morphologischen Einzelheiten zu sprechen komme, will ich auf die hohen Qualitäten hinweisen, die des Meisters so würdig sind. Vor allem andern bringt Raffael in seiner Linie einen Sinn der Grazie und des innigsten Gefühls zum Ausdruck. In seinen Formen einigt sich die reine Plastik mit dem Malerischen zu vollkommener Harmonie. In dieser Petrusfigur giebt der subtile Fluss des Umrisses zugleich die volle Substanz, und damit die intime Bewegung des Körpers, mit solcher

Vollendung, dass, wer Raffael kennen und schätzen gelernt hat, ihn hier sogleich wiedererblicken muss. Das Gemüth des Meisters spiegelt sich in der lieblichen Zufriedenheit dieser Petrusgestalt, und andererseits in der gehaltenen Trauer der Maria. Welchen Schönheitssinn bekundet die classische Disposition der Gewandung beider Figuren, mit so sonnig heiterem Lichtspiel beim hl. Petrus, bei der Madonna wohl in zu starkem Relief gebracht durch die dunklen Schatten der engen Kreuzlagen der Schraffirungen, die in der Reproduction freilich noch schwerer geworden sind.

Die, wie mit einem Rundmeissel herausgegrabenen Furchen der Gewandung, die in runden Augen endigen, sind für diese Epoche des Meisters typisch. Man vergleiche z. B. die grosse Albertinazeichnung zur Madonna mit dem Granatapfel (Br. 146). Die Stellung der Hände der Maria auf unserem Blatte — die eine auf dem Leib gelegt, die andere zu einer Geberde erhoben — zeigt ein von Raffael um diese Zeit öfters angewandtes Motiv — (so z. B.: Zeichnung in Lille zum verlorenen S. Niccolò da Tolentino: Bild, Br. 59; auch die Johannes-Figur, zu äusserst links in der Krönung Maria's im Vatican, deren erhobene Hand besonders treu zur gleichen Hand der Maria stimmt). Der Ausdruck, sowie die Züge des Madonnen-

gesichtes finden sich auf's Aehnlichste wieder in der Pietà der Predella zum Altarbilde der Nonnen von S. Antonio (dieses Stück der Predella im Besitze von Mrs. Gardner, Boston) und ebenso auch in der Connestabile-Madonna. Die Hände unterscheiden sich durch ihre kräftige Structur und dabei so feine Sensibilität von denen aller anderen dem Raffael verwandten Maler. Kaum weiss ich eine andere Zeichnung Raffael's anzuführen, worin die Hände eine so sorgfältige Bearbeitung zeigen, und dabei diese Höhe der Qualität erreichen.

Es giebt eine Anzahl kleiner bemalter Crucifixe aus der umbrischen Schule, deren Arme Medaillons mit Halbfiguren tragen, ganz im Charakter derjenigen unserer Zeichnung. Das schönste Exemplar, von Pinturicchio's Hand, gehört dem Marchese Visconti-Venosta in Mailand. Eine Abbildung davon wird das nächstens erscheinende Buch Corrado Ricci's über den Meister bringen. Zu einem Stücke ähnlichen Gegenstandes wird auch das Berliner Blatt als Vorlage haben dienen sollen.

Unsere Zeichnung bietet fernerhin ein neues Argument gegen jene Theorie von Raffael's Jugendentwicklung, die eine Anzahl Bilder seiner perugineskeu Epoche entnimmt, um sie in eine angeblich frühere Periode einzureihen, und in ihnen den Einfluss Timoteo Viti's zu erkennen.

Als sicheren Anhaltspunkt in der Frage nach Raffael's Stilentwicklung besitzen wir das 1504 datirte Sposaliziobild. Nun zeigt das in Lille enthaltene Blatt zum verlorenen S. Niccolò da Tolentino-Bilde (Br. 95) verschiedene Motive, die in treffendster Weise sich auch dem Sposalizio anpassen und für die annähernd gleichzeitige Entstehung dieser beiden Bilder sprechen. Nebenbei gesagt halte ich die auf beiden Seiten jenes Blattes befindlichen Zeichnungen für unverkennbare Arbeiten Raffael's, und nicht von Pinturicchio, wie es Morelli gethan. Die drei Figuren der oberen Hälfte der Vorderseite geben in ihrer Stellung und Geberde die gleichen Motive wie die Mittelgruppe des Sposalizio wieder. Bis auf das Detail der Falten ihrer Gewandung stimmt die Heilige links mit der Maria. Der Heilige rechts klingt dagegen nur ganz leise, wie es der verschiedene Gegenstand bestimmen musste, an den Josef an. Auch decken sich vorzüglich gewisse Detailformen, — wie z. B. die linke Hand Josef's und des Bischofs. Auch der Portraitkopf auf der Kehrseite des Blattes (Br. 79) dürfte die gleiche Persönlichkeit darstellen, die wir zu hinterst in der Gruppe, die das Gefolge Josef's in dem Sposalizio bildet, erkennen. Das unmittelbare Leben in allen Figuren der Liller Zeichnung lässt keinen Zweifel daran, dass sie geradezu dem Modell entnommen sind, während die Figuren des Sposalizio für diese Frische schon etwas Schematisches, bei der Uebertragung zum Bilde, eingetauscht haben. Auch die zwei noch erhaltenen Stücke der Predella des S. Niccolò-Bildes sollten zu diesem Vergleiche herangeführt werden. Eines befindet sich in der Sammlung Cook zu Richmond, das andere in der Galerie von Lissabon.

Stellt man nun neben diese Werke Raffael's „Traum des Ritters", so wird man zugeben müssen, dass der Meister auch hier verwandte Gruppirungen und Attituden angewendet hat, die auch auf perugineske Motive zurückgehen. So, für die Figur des schlafenden Ritters, lässt sich in der Gestalt des einen schlafenden Apostels in Perugino's „Christus in Gethsemane" (Akademie, Florenz) das Vorbild finden. Die Entwicklung der Landschaft, die Raffael in den, meiner Ansicht nach, verwandten Bildern zeigt (die drei Grazien, S. Georg im Louvre und S. Petersburg, der hl. Michael, die Connestabile-Madonna), führt sodann auf consequentestem Wege zu seiner reifen Florentinischen Periode. Um nun auf unsere Berliner Zeichnung zurückzukommen, so schliesst sie sich einerseits der Niccolò da Tolentino-Zeichnung an, andererseits an die ebenerwähnte Gruppe von Bildern, die des Meisters weitere Entwicklung bezeugen, und in ihren Bestandtheilen Einflüsse der Ferrara-Bolognesischen Schule aufweisen. Also möchte ich das Blatt um das Jahr 1504 setzen.

Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

Ueber das Schreyer-Landauer'sche Grabdenkmal Meister Adam Kraft's[1]) am Ostchor der Sebalduskirche zu Nürnberg[2]) lagen der kunstgeschichtlichen Forschung bisher schon zwei urkundliche Notizen (aus dem Stadtarchiv Nürnberg) vor, nämlich der Vertrag zwischen dem Kirchenmeister Sebald Schreyer und dessen Neffen, Matthäus Landauer, einer- und dem Meister andererseits vom 11. September 1490 über die Herstellung und Kosten des Grabmals, ferner eine Quittung vom 7. Mai 1492, in welcher Kraft die beiden Besteller und diese ihrerseits den Meister aller ihrer gegenseitigen Verpflichtungen aus dem erstgenannten Vertrag nunmehr quitt, ledig und los sagen.[3])

Diese archivalischen Angaben über die Thätigkeit Kraft's am Schreyer'schen Grabmal werden nun in willkommener Weise durch neuerdings im kgl. Kreisarchiv Nürnberg aufgefundene, unzweifelhaft auf Schreyer selbst zurückzuführende Aufzeichnungen über jenes Werk ergänzt, welches, wie Rée[4]) treffend sagt, „in der packenden Wiedergabe des Lebens und in der Echtheit des Empfindungsausdruckes, zumal in der mit Dürer'scher Kraft durchgeführten, ergreifenden Grablegungsgruppe" die Grösse unseres Meisters offenbart.

[1]) Dass so zu schreiben sei, hat neuerlich wieder Mummenhof in „Mittheilungen des hist. Vereins der Stadt Nürnberg", Bd. XIV (1901), aus einer von Kraft selbst geschriebenen Quittung erwiesen. Es ist auch die Schreibung unserer Notizen.

[2]) Abbildungen bei Wanderer, Adam Krafft und seine Schule, Nürnberg 1869; Daun, Ad. Krafft und die Künstler seiner Zeit, Tafel II und III; auch die Zeichnung Mayer's in seinem „Nürnberger Geschichts-, Kunst- und Alterthumsfreund", Lfrg. 1 (1842), ist zur Orientirung noch immer gut brauchbar.

[3]) Lochner, Des Johann Neudörfer etc. Nachrichten von Künstlern etc., Wien 1875, pag. 16 und 17 (auch bei Daun pag. 20 und 21). Beide Documente finden sich auch in den Schreyer'schen Aufzeichnungen, welche uns hier beschäftigen.

[4]) Berühmte Kunststätten V (Nürnberg, pag. 86).

Neu sind in diesen Aufzeichnungen vor Allem die Angaben über ein technisches Gutachten, welches der „statmeister" Hanns, Steinmetz, und Meister Ulrich Kraft, Steinmetz des Neuen Spitals, auf Ersuchen Schreyer's über die Anbringung des Grabmals an der Kirche erstatten, welchem Gutachten auch Meister Hans von Rothenburg[5]) beitrat. Unbekannt waren bisher auch die Notizen über die Laterne und die Anbringung des eisernen Gitters anstatt eines hölzernen, insbesondere bringt uns aber die Schlussrechnung in ihren Bemerkungen über die Bemalung einige interessante neue Angaben: schliesslich war auch das Datum der Fertigstellung bisher nicht mit solcher Genauigkeit bekannt. Leider erfahren wir freilich auch jetzt nicht, von wessen Hand das „alte gemel" ist, welches Kraft in „Steinwerk" zu bringen hatte.[6])

Die Schreyer'schen Aufzeichnungen lauten nun [B. 124 r—125 r][7]):

Item Sebolt Schreyer vnnd Mathes Lanndawer, sein Oehaim[8]), haben sich miteinnander veraint vnd entschlossen das gemel bey iren begreb-

[5]) Ueber ihn und Stadtmeister Hanns vergl. unten in den Anm.

[6]) Die Gründe, welche für Wohlgemut sprechen könnten, führt Daun a. a. O. pag. 26 u. Anm. 2 an. Man möchte freilich bei dem Ausdruck „alt gemel" lieber an eine der Gegenwart des Schreibenden und somit der Thätigkeit Wohlgemut's, der damals (1490) noch auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft stand, mehr oder weniger weit vorausliegende Zeitperiode denken; wir werden ferner annehmen dürfen, dass mit dem Worte „gemel" ein Frescobild gemeint sei, wozu dann die Aeusserung Schreyer's gut passen würde, dass er und Landauer dieses „alt gemel", das bei ihrem Begräbniss „stunde", gerne erneuern würden, doch habe das auf die Dauer doch keinen Bestand. Vergl. zum Ausdruck „gemel" auch den von Baader, Nürnberger Polizeiordnungen (Stuttgart 1861, pag. 114) abgedruckten Erlass des Nürnberger Rathes aus dem XV. s., worin bestimmt wird, dass Niemand ohne Erlaubniss des Kirchenmeisters „zu sant Sebolt, zu s. Lorenntzen, zum newen spital vnd vnnser l. frowen capeln inn eynichen stull (= Kirchenstuhl) derselben kyrchen noch an oder inn dieselben kyrchen eynich gemelhde, schylt, zaychen oder tafeln nyt schlahen, henncken oder malen, auch nit abprechen lassen" sollte. Hier wird also zwischen „gemelhde" und „tafel" unterschieden. Ueber unserem „alten gemel" an dem Schreyer'schen Grabe befand sich übrigens zum Schutze ein „Dächlein", wie aus folgendem Rechnungseintrag Schreyer's zum Jahre 1481 hervorgeht (A. 30 r.): Item Sebolt Schreyer hat auch darnach Im 81. Jar am Nachsten tag Sebaldi mit willen vnd wissen Mathes Landawers das techlein ober dem gemel lassen rawmen vnd den lon davon allein aussgericht.

[7]) Ich citire die zwei Bände der Schreyer'schen Chronik- und Copialbücher des k. Kreisarchivs Nürnberg, in welchen die uns hier interessirenden Notizen enthalten sind, nach Schreyer's Vorgang selbst mit A und B und der Foliozahl. Bemerkt sei übrigens hier, dass diese Copialbücher nicht von Schreyer eigenhändig herrühren, sondern von verschiedenen Händen, offenbar nach Concepten Schreyer's, reingeschrieben wurden.

[8]) Wir würden sagen „Neffe", denn Matthäus Landauer war der Sohn einer Stiefschwester Sebald Schreyer's (vergl. die Schreyer'sche Stammtafel am Schluss).

nussen zu sannd Sebolt, hinden am Kor oder hinder dem Sacrament[9]), in stainwerck zu bringen vnnd darauff am Sambstag nach Sebaldi, den 21. Augusti Anno XIIII^{c} vnnd im LXXXX, Hern Paulsen Volkmeyr, datzumalen Pfleger des gemellten Gotzhawss, anbracht, auff mainung ir elltern vnnd vordern hetten an dem ennde zwo begrebnuss, do si dann auch ir letzte R$\tilde{w}$, wo ine annders got die genad, alls sie verhofften, verleyhen wurde, zu haben begerten, vnnd so nun an dem Ennde ein alt gemel stunde, so schadhaft worden wer, weliches sie gern vernewen wollten, So het doch solichs die lenng kain bestannd vnnd darumb weren sie in willen dieselben figur in Steinwerck machen zu lassen, Got zu lob, der kirchen zu Eren, in [= ihnen] vnnd iren elltern zu einer gedechtnuss vnnd batten darauff ine, alls pfleger, inen das zu erlauben; vnnd ob [= wenn] aber solichs an die Elltern[10]) gelangen muest, dartzu zu furdern, angesehen sein, des Sebolten Schreyers, mühe vnnd arbait, so er alls kirchenmeister[11]) seiner person halb nun ettlich lannge zeit bey soli-

[9]) Die Schreyer'sche Grabstätte befand sich vordem am 1361 abgebrochenen, romanischen St. Peterschor der Sebalderkirche. Schreyer sagt von den früh verstorbenen Kindern seines Vaters Heinrich Schreyer, dass sie begraben wurden „zu S. Sebolt Hinder dem Sacrament, do dann etwen die Schreyer, Als der Kor new gepawt vnd der Kirchhof erweyttert worden ist, In vnd Iren nachkomen begrebnuss erwelt haben, welch si davor an dem alten S. Peters kor hetten gehabt" (A. fol. 18). Die neue Grabstätte befand sich hinter dem Sacrament, d. h. hinter dem aus der Zeit des Chorneubaues (1361—1377) stammenden Wandtabernakel mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte (Abbildung bei Rée, a. a. O. pag. 41). Uebrigens hatte sich auch der alte St. Peterschor der Freigebigkeit eines Gliedes der Schreyer'schen Familie zu erfreuen gehabt. Von Friedrich Schreyer (1314—1360 s. die Stammtafel) heisst es in unseren Aufzeichnungen (A. 180 r.): Item Fritz Schreyer von Eybach genannt . . . hat auch zu sannd Sebolt vor dem Crucifix, so etwen auff s. Peters Kor gewesen ist, ein ewig ymmerlicht alleyn bei nacht zu brynnen gestifft auff (= mit Erträgnissen aus) seinem Haws an der Irhergassen, so etwen durch die pfleger des Gotsshaws verkaufft ist, vnd solch Liecht prynnt ytzo vor dem Crucifix ob sannd Johanns altar Im eingannng s. Sebolts kor vnd ist geschlagen zu einem anndernn liecht, so von Heinrichen Sachssen auch bey der nacht vor s. Johanns Altar zu brynnen gestifft ist, also das die selb Lampen zu diesen Zeitten an dem ennde von ir beder wegen tag vnd nacht brynnt, Als das in s. Sebolts Salpuch eingeschrieben ist.

Sebald Schreyer liess auch für dieses Immerlicht im Jahre 1495 ein neues Lampengehäus „mit dreyen zwifachen schenckeln zu 6 lichten" mit einem Schreyerwappen, Alles von Messing gegossen, machen.

[10]) Die Herren Aeltern, die eigentlich regierenden Herren der Stadt, sieben an Zahl, unter welchen wieder die weiter unten erwähnten Losunger (so genannt nach der Stadtsteuer, der Losung), namentlich der vorderste Losunger, den ersten Rang einnahmen. Damit, dass hier ihre Einwilligung erholt wird, hängt die Inschrift auf dem Helm des einen am Grabe des auferstandenen Christus niedergesunkenen Landsknechts, die man „cum senioribus" liest, zusammen.

[11]) Seit dem 24. September 1482 als Nachfolger Hanns Haller's.

chem gotzhawss gehabt hett; das wollten sie bede vmb ine mit willen zu verdienen geflissenn sein.

Darauff her Paulus Volckmeyr geanntwurt hat, Schreyer wiss, das solichs in seinem gewallt nit stund, Aber er welle das an die Elltern herren lanngen lassen, auch fleiss bey ine ankeren, vnnd was darinn verlassen (= beschlossen) werde, inen wider zu versten geben.

Item am Mitwoch nach Sebaldi, den 25. Augusti des obgemellten Jars, haben her Niclas Gross vnnd her Gabriel Nützel, bede datzumalen losunger, Sebolten Schreyer, in abwesen des Lanndawers, anntwurt geben auff mainung: die elltern hetten sein vnnd seins freunds anbringen, durch Hern Paulus Volckmeyr beschehen, gehort vnnd angesehen sein mühe vnnd arbeit, auch fleiss vnnd guten willen, darinn er sich alltzeit bey inen ertzaigt hett, vnnd darauff ime vnnd seinem mitfreund, dem Lanndawer, solichs zu machen erlaubt, doch allso, das sie Rat der Werckleut haben sollten, auff das der maw̃r mit dem einlassen des Steinwercks kain schad zugefugt wuerd.

Item am gemellten tag hat Schreyer maister Hannsen Steinmetzen,[12]) Statmaister, vnnd maister Vlrichen Kraft, Steinmetzen des Newen Spitals, Werckman, darob gehabt, die haben geratschlagt solich Steinwerck hinden in die Kirchenmeyr vnnder dem Kirchenvenster anderhalb statschüch tief vnnd neben in die pfeiler ein statschüch tief on schaden zu bringen, inmassen nachfolgend Maister Hanns von Rottenburg[13]) auch geratten hat.

Item darnach am Sambstag nach Nativitatis beate virginis, den XI. septemb. des gemellten 90. Jars, haben Sebolt Schreyer vnd Mathes Lanndawer solich arbait in beywesen Vlrichen Kraft, Steinmetzen vorgemellt, angedingt Maister Adam Kraft auff mainung vnnd nach laut ainer bekanntnuss, desshalben ertzeugt[14]) vnnd in Gerichtzpuch literarum O folio 186 eingeschriben, wie hernach volget:

Adam Kraft confitetur[15]) das im Sebolt Schreyer vnnd Mathias Lanndawer angedingt haben die figur des gemels bey iren begrebnussen zu sannd Sebolt hinden am Kor in Steinwerck zu bringen, Nemlich das er erstlich auff das fürderlichest guten, ganntzen vnnd vnwetteressigen

---

[12]) Es ist der bekannte Hanns Beham der Aeltere, Erbauer des Kornhauses unter der Veste (der heute sog. Kaiserstallung), des Kornhauses beim Zeughaus, der Frohnwaage u. s. w. Ueber ihn vergl. Neudörfer (Ausg. von Lochner, pag. 3 ff.).

[13]) Meister Hans Müllner von Rothenburg verweilte damals in Nürnberg, da ihn der Rath beauftragt hatte, den am 5. December 1489 eingestürzten, von Jacob Grymm gebauten Schwibbogen beim Irrerthürlein, am Ausfluss der Pegnitz, wieder aufzubauen. Vgl. Städtechroniken, Bd. XI, pag. 504 und 556.

[14]) d. h. vor dem Stadtgericht in Gegenwart von Zeugen feierlich aufgerichtet.

[15]) Ganz übereinstimmend mit dem Original im Stadtarchiv. Für die Verbriefung des Vertrages musste eine Taxe von 3 Pfund entrichtet werden.

Stein zu Fach [16]) oder an anndern ennden dartzu bestellen vnnd brechen lassen sol; Doch was derselb zu prechen cost, das Schreyer vnnd Lanndawer dasselb betzalen vnnd im den mit füre herein bestellen sollen an das ennde (= ort), da er den arbaitten woll; er soll vnnd woll auch darnach solich arbait auff das fürderlichst anfahen, auch darob beleiben vnnd die auff ir angeben aussmachen nach dem pessten vnnd die, so sy aussberait sey, alsdann auff sein selbs Wagnuss vnnd cossten an dem gemellten ennde auffmachen vnnd so die allso an die stat ganntz aussberait vnnd auffgesetzt sey, soll vnnd woll er sein vordrung fur soliche arbait thun, Doch das die vber hunndert vnd Sechtzig gulden, So er yetzo gevordert habe, nit treffe; dargegen sollen im Schreyer vnnd Lanndawer auch ein Erber zimlich pot thun vnnd wa sy sich darauff der belonung nit verainen möchten, Das dann der Kraft ainen oder mer dartzu solte nemen, Dessgleichen Schreyer vnnd Lanndawer auch thun sollten vnnd was dieselben zwischen ine wurden ausprechen, dabey sollte es beleiben vnnd wa (= wenn) sie sich aber nit verainen vnnd gespalten sein wuerden, So solten die zwen den dritten oder die vier den fünften zu inen nemen vnnd was allso durch die drey oder die fünf gesprochen wuerd, des solten sy sich zu allen tailen benuegen lassen. Wer auch sach, das er, der Kraft, in mitler zeit, dieweil er an solicher arbeit machet, gelts zu zerung in seinem Hawse notturfftig sein wurd, Sollten im Schreyer vnnd Lanndawer die zimlicher weyse vnnd bey aintzing geben, darumb, das er desster pass ob solicher arbait beleiben mocht, Doch das dieselb gab des Zergelts vber fünftzigk oder Sechtzig fl. nit treffe. Die vorgenannten Schreyer vnnd Lanndawer haben auch alspald bekannt, das sy allem dem, so ine, wie vorlawt, zugepuere, auch volg vnnd voltziehung thuen wellen, alles getrewlich vnnd ongeverlich. Testes rogati: Martin Haller vnnd Enndres von Watt. Act. Sabato post Nativitatis marie Anno 1490.

Item Schreyer vnnd Landawer haben sich mit Maister Adam vmb die Arbait vertragenn Am Suntag den 6. Mey Im 92. Jar vmb 200 guldin Rheinisch vnnd den grunt zu der Latern datzutzumachen, doch das im das Eyssen vnd pley, So dartzu kumen soll, betzalt werd; Darauf ainer den andern quitirt hat, law des gerichtz puch literarum O fol. 186, wie hernach volgt: [17])

Adam Craft hat Sebolten Schreyer vnd Mathss Landawer vnnd hinwidervmb haben sie ine auch quit, ledig vnd loss gesagt, in lawt des vertrags, Auch vmb die pesserung vnd alle ander sachen, das werck antreffend, nichtz aussgenommen, noch hindan gesetzt, vt in forma meliori. Testes Rogati: Endress Harstoffer vnd Hanns Haller, Jorgen Haller seligen Sone. Act. secunda post Johannis ante portam Latinam 92.

Item Sebolt Schreyer hat von sein vnnd Landawers wegen Begert

[16]) Eine kleine Ortschaft zwischen Fürth und Erlangen. In Wirklichkeit wurde der Stein, wie die Schlussrechnung ergiebt, bei Feucht gebrochen.

[17]) Uebereinstimmend mit dem Original im Stadtarchiv.

vnd anbringen lassen Bey den Herren, die Eltern genant, ine zu erlawben die Materi vorgemelt mit ainem hohen, eyssnen gitter vnd Tachungen Nach notturfft zu bewaren, Auff das die destminder schathafft werde, so sie doch davor an dem ende ain hultzin gitter,[18] wiewol das nieder gewessen were, lenger dann menschen gedechtnüs erreicht, gehabt hetten, das ine darauff vergünt, zugeben vnnd durch Herrn Paulus Volkmeyr, datzumaln pfleger, von der Elternn wegen alssbald angesagt ist. Act. Ann Mitwoch nach Walpurgis den andern (= zweiten) may Anno domini 14 c. vnd im 92.

Item solch Materi ist auffgesetzt worden vnd an Figuren der Materi gewessen, wie hernach Am 171. plat geschriben ist[19] vnnd hat gecost, wie hernach vnterschidlich begriffen ist:

Item Erstlich die stein, So zu Feucht oder dabey[20] geprochen sind, haben mit pruch vnd für herein gecost 22 gld. Rh. 12 sh. 9 Hlr. in gold.

Item vom Werk zu machen Meister Adam Kraften gegeben laut des vertrags 200 gld. Rh. vnd 4 gld. seiner Hawssfrawen zu erung.

Item das steynen gleen[21] von Kornpergsteyn mitsambt der Knystat vor der Materi hat gecost 5 gulden Rh. 1 sh. 6 Hlr. in gold.

Item das eysnen gitter vor der Materi, so ob $6^1/_2$ centner swer am eisen wigt, hat gecost 26 gld. Rh. 5 sh. in gold.

Item das tach darob, nemlich das hultzen cost 6 gld. 4 sh. vnd das kupferen, so darauff ligt vnd 382 Pfd. am Kupfer gewegen hat, kost mitsambt dem verzynen, eysnen nageln vnd messem gefrenss[22] darfur 38 gulden, 6 sh., facit 44 gld. Rh. 10 sh. in gold.

---

[18]) Dieses Gitter scheint 1479 zum letzten Mal reparirt worden zu sein. Schreyer zeichnet hierüber (A 30 r) folgende Ausgabe auf: Item Sebolt Schreyer vnd Mathes Landawer haben bei den obgemelten Iren begrebnussen Ein new gitter machen vnd fursetzen lassen Am Ertag nach Reminiscere, der do was der 7. tag Martii Anno etc. 79 vnd hat mit allen dingen kost 3 gulden 2 Pfd., welcher yeder ein halbteil zalt.

[19]) Das ist die unten folgende Beschreibung des Grabmals.

[20]) In der Nähe Feucht's wird noch heute bei Röthenbach, Winkelhaid, Burgthann ein guter Sandstein gebrochen.

[21]) gleen = Gelehne, Brustwehr (vgl. Anton Tucher's Haushaltungsbuch, hrsggb. von Loose im Wörterverzeichniss). Hier dürfte es die steinerne Brustwehr bedeuten, welche in ziemlicher Höhe das Grab von der Strasse scheidet und auf welche das Gitter aufgesetzt ist. Diesem „Gelehne" lag wohl die heute nicht mehr vorhandene „Kniestatt", der Betschemel (scamnum in dem Ablassbrief Bischof Heinrich's von Bamberg, siehe unten) vor. Der Kornberger Stein ist ein zwischen Wendelstein und Kornburg, s.-ö. von Nürnberg, gebrochener, besonders harter Quarzitsandstein. Vgl. Götz, Handbuch von Bayern, Bd. II, pag. 461.

[22]) Nach Lexer ein Collectivum zu franze. Vgl. Baader, Nürnb. Polizeiordnungen, pag. 101.

Item die Eissnen latern oder leuchten zu dem licht[23]) (on die 4 kupferen plech der gitter vnd die vensterlein, so an dem alten gehewss gewest sind[24]) hat gecost 18 gld., Der Messenschlot darauff $7\frac{1}{2}$ gld. vnd der Kragstein, darauff solch latern oder leuchten stet, 2 gld., facit $27\frac{1}{2}$ Rh.

Item von der Materi zu rossmarirn[25]), das gitter roth vnd das tach oben plo (= blau) anzustreichen, Das gleen mitsambt etlichen feldungen zu oltrencken vnd perkfarb[26]) zu machen 6 gld. Rh. 8 sh. in gold.

Item fur 4 Ring in die grabstein vnd 2 waltzen in die Mawer zu

---

[23]) Dieses Ewiglicht wurde schon von den Eltern Sebald Schreyer's und Matthäus Landauer's am 29. October 1453 gestiftet.

[24]) Dieses alte Gehäuse war erst vor 4 Jahren mit neuen Gläsern und kupfernen Gittern versehen worden. Schreyer's Eintrag zum Jahre 1488 [B, fol. 98] lautet darüber: Item Sebolt Schreyer vnd Mathes Lanndawer haben das gehews der lampen des ymmer liechtes, von iren eltern bey iren begrebnussen zu Sannt Sebolt hinter dem Sacrament gestifft, gepessert mit einem Newen Glaswerck von venedischen scheiben, in vier eissine Remlein gesetzt, Auch vier kupferin vnd verzinten gitern, in vier kupfere plech oder tafeln ausgehauen, vnd an dem hintern ein kupferin Türlein mit einem schloss gemacht, welche vier gitter mit 8 eissin schrawben an die eyssin remlein geschrawbt vnd gehefft sind; haben auch derselben giter zway Nemlich das gen der Schreyer Grabstein mit Schreyer schilt vnd das gen der Landawer grabstain mit Landawer schilt von messing gegossen, gezeichet, welche gleser vnd giter gefertigt vnd aufgemacht sind am Mitwoch den hlg. Cristabent, den 24. Decembris im 88. Jar vnd hat zusamen gecost 12 guldin Reinisch, So yederteil halb zalt hat . . . [Folgen noch Bemerkungen Schreyer's, dass sie dies „vmb gottes willen" gethan hätten, da eigentlich die Pfleger und Kirchenmeister das Gehäus von den Stiftungsgeldern (siehe Anm. 23) zu unterhalten verpflichtet seien.]

[25]) Diesen, unten wiederkehrenden Ausdruck vermag ich nicht mit voller Sicherheit zu erklären oder Analogien beizubringen. Auch die mir zur Verfügung stehenden Lexica von Schmeller, Lexer, Müller und Zarnke haben ihn nicht. Dass er sich auf die Bemalung der Sculpturen bezieht und analog ist dem von Bischof Heinrich von Bamberg in seinem Ablassbrief gebrauchten „depingere" (s. Anm. 34) dürfte unzweifelhaft sein. Ob er wohl zu rosem zu ziehen ist, das Schmeller, Lexer, Schade etc. mit rubor, rubigo, aerugo und ferrugo (also speciell rostfarbene Röthe, auch solche Flecken im Gesicht, lentigo), erklären, so dass wir an einen röthlichen Anstrich denken dürften?

Dass die Bildwerke (bei Schreier stets „materi" genannt) eine Bemalung erhalten hatten, war auch schon früher bekannt. Wanderer a. a. O. pag. 12 sagt: „Ursprünglich waren diese Reliefs mit Wasserfarbe bemalt und theilweise auch vergoldet, in den tiefen Stellen befinden sich noch die Reste der Polychromie." Liegt in der That eine Verwendung von Gold vor, so müssten wir allerdings den Ausdruck „rossmarirn" weiter fassen; Schreyer erwähnt selbst von Vergoldung irgend welcher Theile nichts. Nach drei Jahren wurde das Verfahren wiederholt.

[26]) Auch hierfür kann ich in den mir zur Verfügung stehenden Hülfsmitteln keine Erklärung finden. Man möchte an einen grauen, felsenähnlichen Anstrich denken.

machen zu dem heben der steyn vnd dieselben mit 28 Pfd. pley zu vergissen vnd einzulossen 2 guld. Rh. 14 sh. in gold.

Item fur allerley erung, trinckgelt vnd annderen vncosten, So bey eintzing darauff gangen ist, 2 gld. Rh. 8 sh. in Gold.

Item Nachvolgend im 95. Jar davon zu Oltrencken, nemlich fur 400 Pfd. ols, so darzu kummen ist, zu 6 dn., thut 8 gld. 5 Pfd ; dem Maler fur sein muhe anzustreichen, steynweiss zu mach[en] vnd zu Rossmarirn 16 gld., zu trinckgelt $^1/_2$ gld. vnd zu rusten 2 Pfd. 18 dn. facit 26 gld. Rh. 8 sh. 3 Hlr. in gold.

Item den schlot der lampen annders zu machen, nemlich den Messen, der Krumb halben, dadurch der Rawch nit geen wolt, abzuthun vnd ein kupferen schnurrecht durch das Dach zu machen, hat gecost 3 gld. Rh.

Summa Summarum alles des, so die steyne Matery auf das Mal, wie oben verlawt, mit allen dingen gecost hat, Thut 370 gulden Rh. 17 sh. 6 Hlr. in gold, daran Schreyer vnd Landawer obgemelt yr yeder den Halbteyl zalt hat.

Eine zweite hieher gehörige Aufzeichnung Sebald Schreyer's (B fol. 171) lautet:

Item Sebolt Schreyer hat mit Mathessen Landawer, seinem Ohem, Das gemel, so sie zu Sant Sebolt, hinden Am kor zuruck der behaltnus des Hochwirdigen Sacraments, bey irenn begrebnussen gehabt haben, mit wissen vnd willen der Eltern Herren, vt fol. 124 hievorbegriffen, in steinwerck bringen lassen, Welches Werck, in steinwerck gehawen, von Materien gewessen ist, wie hernach volgt, Nemlich die grosser vnd mitler zu der Rechten seitten[27]) der lampen, ob Schreyer grabstein, die begrebnus Cristi mit Etwe vil grossen pilden vnd vnden daran die gedechtnus seiner Eltern, Nemlich Hanns Schreyer, sein Vatter[28]), mit Schreyer schilt vnnd Helm, vor im Steffan Schreyer mit ainem quartirten schilt Schreyer vnd Linck, vor demselben Sebolt Schreyer mit ainem quartirten schild Schreyer vnnd Kamermaister, vor demselben funff Ire geschwistergit, alle des gemelten Hannsen Schreyer's Son vnd hinder demselben Hansen Schreyer bede sein Hawssfrawen, nemlich Fuchssin vnd Eybin, yde mit Schilt vnnd Helm vnnd vor ine drey elich[29]) sein Tochter, yede mit ainem quartirten Schilt, Die Erst Marstaller vnnd Schreyer, die ander Landawer vnnd Schreyer, die drit Ortel vnnd Schreyer vnd vor ine vier ledige ire geschwistergit, alle des vilgenanten Hansen Schreyers Tochter. Vnnd zu der Lincken seitten der Lampen ob Landawer grabstein, Das ler Crewtz Cristi mit zweyen Crewtzen der vnabgenommenn schacher mit mancherlay possen vnd getrengen[30]) dabey vnnd vnden daran die gedechtnüs

[27]) Vom Grabmal her, Gesicht gegen das Rathaus, verstanden.

[28]) Vgl. die Schreyer'sche Stammtafel im Anhang.

[29]) D. h. verheirathete.

[30]) D. i. kleinen Bildwerken (vgl. Tucher, Baumeisterbuch, Wortverzeichniss) und Gruppen von Personen.

Schreyer'sche Stammtafel. [1])

Friedrich Schreyer de Eybach
geb. 13. November 1314
gest. 17. Januar 1360
verm. 9. Januar 1335 mit Adelheid Schreyberin de Eybach (gest. 30. Juli 1362.)

Friedrich
geb. 18. October 1335
gest. 12. „ 1377
verm. 8. Nov. 1368 mit Agnes, Konrad Ehingers Tochter (gest. 15. Oct. 1377.)

6 Söhne, 3 Töchter (jung gestorben.)

Andreas
geb. 7. September 1336
gest. 9. Mai 1377
verm. 7. Novbr. 1373 mit Walburga, Tochter Johann Tuchers dct. de Feuchtwangen (verm. in 2. Ehe mit Wolfg. von Seckendorf, gest. 28. Dezbr. 1383.)

Baldwin
geb. 10. Mai 1338
gest. 1. April 1393
verm 26. Jan. 1361 mit Cristina, Heinrich Seylers Tochter (gest. 14. Juni 1397.)

2 Söhne, ledig gestorben.

Johann
geb. 25. Novbr. 1340
gest. 4. „ 1377
verm. 2. Septbr. 1370 mit Felicitas, Simon Frickingers Tochter (gest. 19. Decbr. 1378.)

2 Söhne, 3 Töchter, darunter Afra, verm. mit Berchtold Katterpeck.

Hanns
geb. 7. Mai 1377
gest. 24. Juni 1477 (begr. bei St. Sebald)
verm. [1]) 17. Februar 1409 in erster Ehe mit Elisabeth, Wolfgang Eybs Tochter von Koburg (gest. 22. Juni 1442)
[2]) 26. Aug. 1443 mit Genoveva, Hanns Fuchs von Nördlingen Tochter [3])
(gest. 21. März 1487.)

1 Stephan*)
geb. 19. März 1421
gest. 18. Mai 1482
verm (G. V.)[2]) 7. Jan. 1443 mit Anna, Peter Links Tochter (gest. 20. Decbr. 1446) (in zweiter Ehe mit Helena, Hanns Kraus Tochter)

*) 4 andere Söhne Hanns', Fritz, Conrad, Seitz und Endres starben jung.

1 Margareth die Aeltere
geb. 11. April 1417
gest. 1. Jan. 1459
verm. (G. V.) 28. Jan. 1434 mit Conrad Marstaller (gest. 6. April 1470.)

Brigitta
(Gemahl Konr. Toppler.)

Margareth die Jüngere
geb. 12. Nov. 1422
gest. 1. März 1457
(begr. bei St. Sebald) verm. (G. V.) 27. August 1438 mit Marx Landauer (gest. 26 März 1467[4]) begr. bei St. Aegydien.)

[Matthäus Landauer
gest. 7. Jan. 1515
verm. mit Helena Rothhaun (gest. 1. Mai 1501.)]

1 Anna**)
geb. 15. April 1426
gest. 14. „ 1487
verm. (G. V.) 19. April 1442 mit Fritz Oertel (gest. 24. Oct. 1449) (in zweiter Ehe mit Fritz Zipfler.)

**) 4 andere Töchter, Anna, Elsbeth, Walburg und Katharina starben jung.

2 Sebald
geb. 9. Juni 1446
verm. (G. V.) am 14. Juli 1475, Hochzeit am 20. August 1475 mit Margreth, Heintzen Kammermeisters Tochter.

[1]) Die Angaben beruhen auf den Schreyer'schen Familiennachrichten, welche übrigens noch weit über Friedrich Schreyer hinaufgehen; hier wurden nur die für die Erklärung der Wappenbilder am Grabmal in Betracht Kommenden und ihr gemeinsamer Stammvater aufgeführt.

[2]) Schreyer giebt in manchen Fällen nicht den Hochzeitstag an, sondern (meist mit Inserirung der Urkunde) den Tag des Abschlusses des Heiraths- und Ehevertrages vor dem Nürnberger Stadtgericht. Ich habe in diesem Fall ein G. V. = gerichtliche Verlautbarung hinter „verm." eingeschaltet; wo dieses fehlt, bedeutet „verm." den Hochzeitstag. Zwischen der Verlautbarung und der Hochzeit selbst, lag gewöhnlich nur kurze Zeit.

[3]) Köstlich ist die Erzählung, wie der alte Hanns Schreyer das Schicksal befrägt, ob er zum zweiten Male heirathen solle. Er nimmt einen Pfennig und wirft damit auf ein Schachbrett; nachdem die Münze dreimal auf ein weisses Feld gefallen ist, beschliesst er „sich dem Joch der Ee zu unterwerffen." (A. fol. 19 r.) Hat sich übrigens der Sohn in der Angabe des Geburtstages nicht geirrt, so hätte Hanns Schreyer ein Alter von 100 Jahren erreicht; es muss dann auffallen, dass es nicht besonders betont wird.

[4]) Hier liegt bestimmt ein Irrthum Schreyer's vor. Das Datum des Testamentes (30. Januar 1468, Abschrift im städt. Archiv Nürnberg) sowie die Grabschrift in der Tetzelkapelle bei St. Aegydien (1468, am pfinztag in der marterwoche = 14. April, Abbildung bei Wanderer) beweisen dies. Ebenso ist als Todestag der Margareth Landauerin auf dem gleichen Grabmal (sie ist übrigens bei St. Sebald begraben) der 28. Februar (Montag in der Fastnacht) angegeben, während ihr Stiefbruder den 1. März nennt.

Mathessen Landawers eltern Nemlich Marcus Landawer, sein vater, Hannsen Schreyers aiden, mit Landawer Schilt vnd helm vor im Mathiss Landawer, sein Sün, mit ainem quartirten Schilt Landawer vnd Rothan vnd vor demselben sechs seine geschwistergit, alle des gemelten Landawers Sün vnd hinter demselben Marcus Landawer Bede sein Hawssfrawen, Nemlich Schreyerin vnd Prücklerin[31]) yede mit schilt vnnd Helm vnnd vor Ine zwu elich sein Tochter, yede mit ainem quartirten schilt, der erst Starck vnd Landawer[32]), Die Ander Schlusselfelder vnd Landawer[33]) vnd vor ine Ain closterfraw[34]) mit ainer Ledigen Ihrer Swester, Alle des vilgenanten Marcus Landawer Tochter.

Item Die Ein Materj der abseitten zu der Rechten hant Am pfeiler, ob Schreyer grabstein, ist gewessen die vrstend Cristi mit Etwevil cleinen beymateryen, Nemlich die besuchung der dreyer Maria, der zweyer zwolffpotten petri vnnd Johannis, Auch die Erscheinung Cristi den Zweyen Jungern zu Emaüs vnnd anderm, Vnnd vnden daran Sebolt Schreyer vnd sein Hawssfraw mit Schreyer vnd Kamermaister schilten vnd Helmen vnnd zu vnderst an dem Symss vier schlecht[35]) Schreyer „mittsampt Irer weiber schiltlein, zu ainer gedechtnus Hansen Schreyers vorgenanten Vater, des gemelten Sebolten Schreyers Anherren, Nemlich Endressen Schreyers mit ainer Feuchtwangerin vnd dreyer seiner pruder Nemlich Baldwein Schreyers mit ainer Seilerin, Fritzen Schreyers mit einer Ehingerin vnnd Hansen Schreyers mit ainer Frickingerin.

Item die Ander Materi der abseitten, zu der lincken Hant, Am andern pfeiler, vber Landawer grabstein, ist gewessen die aussfurung Cristi mit ainem getreng vnd mangerley possen vnd vnden daran Mathes Landawer vnd sein Hawssfraw mit Landawer vnd Rothanenn schilten vnnd Helm vnd vor in zwn sein Ledige Tochter.[36])

Item solche obgemelt Materi, alle in stein gehawen, ist mit dem auffsetzem gantz vertig worden Auff Osterabennt, den 21. tag apprillis, So ist das gitter dafür mitsampt der Tachung verfertigt worden An vnsers Herren Leichnams Abent, den 20. tag Juny, alles Im dem 92. Jar.[37])

---

[31]) Der Name „Prücklerin" ist mit blässerer Tinte, aber von gleichzeitiger Hand nachgetragen. Wie ihr Vorname war, konnte ich nicht finden. In seinem Testament gedenkt Marcus Landauer einer Jungfrau Barbara Brücklerin.

[32]) Seine Tochter Cäcilia war mit Hanns Starck vermählt.

[33]) Barbara Landauerin war an Anton Schlüsselfelder verheirathet.

[34]) Elsbeth, Klosterfrau bei St. Katherina; der Name der ledigen Schwester ist mir nicht bekannt.

[35]) D. h. schlichte.

[36]) Eine Tochter Dorothea heirathete Wilhelm Halter.

[37]) Schreyer erwirkte auch bei Bischof Heinrich von Bamberg einen unter dem 22. Mai 1493 ausgestellten Ablassbrief. Er sagt darüber [B 228 r.]: Item Sebolt Schreyer hatt bey dem Hochwirdigen Fürsten vnnd Heren, Heren Heinrichen, Bischoven zu Bamberg, erlanngtt, das er allen den, so gerewt vnnd gepeicht sind,

die auff dem kirchhoff an dem ende bey seiner eltern begrebnuss vor den pildnussen, durch ine vnnde Landawer vt fol. 171 dits puchs gemacht, Am Mitwoch, Pfintztag (= Donnerstag), Freytag vnnd Sambstag in der h. Karwochen vnnd an allen Sontagen vnnd Hochzeytlichen feyrtagen durch das ganntz Jar auch an sannt Sebolts tag albeg vonn der ersten vntz zu der andern vesper, dieselben eingeschlossen zu rechen, drew pater Noster vnnd drey ave maria mit solcher beschliessung: Herr Jhesu Criste, gib deinem Volck den frid, den sündern vergebung vnnd den gestorben die Rue andechtigklich spreche, So offt sie das thun, albeg 40 tag aplas auffgesatzter puss, welicher applas zu ewigen Zeytten weren soll, Alles nach lautt eins Brieffs vnther seins Vicariats anhangenden Insigell am mitwoch den 22. may Anno etc. 1493 darumb ausgangen.

Es folgt sodann der Wortlaut des Ablassbriefes, aus welchem uns nur die auf das Kunstwerk selbst bezüglichen Worte interessiren. „. . . Sane pro parte Dilecti nobis in christo Sebaldi Schreyer, opidani Nurmbergensis, nostre Bambergensis diocesis, relatione accepimus, quod in ecclesia sancti Sebaldi Nurmbergensis et in muro eiusdem ecclesie sitt quoddam reservaculum pro venerabili et sacratissimo Enkaristie sacramento custodiendo et reservando et extra eandem ecclesiam in eodem muro in oposito ett a tergo eiusdem reservaculi Inter duas statuas, versus dicte ecclesie cimiterium et eiusdem cimiterii finem, existit quiddam locus sepulture fidelium mortuorum, in quo per dictum Sebaldum ac dilectum nobis Mathiam Landawer, eiusdem Sebaldi ex sorore nepotem, Nonnulle intra cancellum ferreum devotissime videlicet transitus eiusdem domini nostri Jhesu Cristi, in quo tempore passionis sue cum cruce bamlando (statt ambulando) eandem ad locum calvarie detulit, eiusdemque de cruce depositionis sepultureque et resurrectionis figure subtili artificis ingenio sculpte et depicte existant. Et an[te] Imagines huiusmodi sit quedam lucerna in qua die nocteque in eiusdem sacramenti honore (sic) lumen ad hoc perputuo (sic) per dictorum Sebaldi et Mathei progenitores dotatum ardeat ac quoddam scamnum pro devotarum (sic) personarum et christi fidelium, illic orationes suas et preces fundentium, genuflectione ante cancellum predictum positum et factum . . .“

Zu den Copieen der Dürer'schen Apokalypse.

1. Die Copieen von Hieronymus Greff. 1502.

Allen Forschern, die sich entweder mit der Bibliographie der Strassburger Drucke oder mit dem Studium der Holzschnitte Dürer's abgegeben haben, scheint es bisher entgangen zu sein, dass Hieronymus Greff, wie Dürer selbst, nicht nur den deutschen, sondern auch den lateinischen Text der Apokalypse mit Holzschnitten ausgestattet hat. Die lateinische Ausgabe ist jedenfalls viel seltener geworden als die deutsche, die ja selbst nicht so häufig wie die Nürnberger Originalausgabe, und zwar meistens in einzelnen Blättern vorkommt. Weller[1]) und Schmidt[2]) erwähnen nur ein vollständiges Exemplar der deutschen Ausgabe in Buchform in München; die lateinische ist, wie gesagt, sämmtlichen Bibliographen unbekannt. Den Beweis dafür, dass sie existirt hat, liefert schon ein einzelnes Blatt, das zweite des ganzen Werkes, mit der ersten Illustration, Marter des Johannes (Heller 1657), welches seit dem achtzehnten Jahrhundert im Britischen Museum aufbewahrt wird. Ein zweites Blatt mit lateinischem Text auf der Rückseite, und zwar das zehnte Blatt mit der neunten Darstellung, Johannes verschlingt das Buch (Heller 1676), kam erst kürzlich in dieselbe Sammlung als Theil einer bis auf das Titelblatt vollständigen Folge der Strassburger Apokalypse, aus der Sammlung Cornill d'Orville, welche sonst mit dem gewöhnlichen deutschen Text auf der Rückseite bedruckt ist. Ob in anderen Sammlungen ähnliche Reste erhalten sind, davon mögen die Leser dieser Zeilen die Güte haben, mir Nachricht zu geben, wenn ihre Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist. Ob die lateinische Ausgabe auch 1502 gleichzeitig mit der deutschen erschien, kann erst ermittelt werden, wenn das fünfzehnte Blatt entdeckt wird, welches den Kolophon enthalten muss.

Von diesem Plagiator der Erfindungen Dürer's, der sich am Schluss der deutschen Ausgabe „Jheronimū Greff den Maler, genant vō Franckfurt" nennt, ist sonst nur bekannt, dass er 1502 das Bürgerrecht zu Strassburg kaufte, dass er mit Agnes Hirtz vermählt war, und dass er 1507 einer der Bürger war, die der Magistrat mit der Handhabung der Ordnung

[1]) Repertorium, No. 238.

[2]) Répertoire Bibliographique Strasbourgeois, 1893, IV, 15.

während des Einreitens des Bischofs Wilhelm von Honstein beauftragte.[3]) Wenn Schmidt seinen Namen unter denen der Strassburger Buchdrucker aufzählt, so thut er das nicht ohne Bedenken, die völlig gerechtfertigt sind, da es sich nach den Untersuchungen Robert Proctor's ergiebt, dass sowohl die deutsche wie die lateinische Ausgabe mit den Typen Johann Prüss' des Aelteren gedruckt wurden. Greff hat also ebensowenig Anspruch auf den Namen eines Buchdruckers wie Dürer selbst, dessen Apokalypse, was die beiden Ausgaben von 1498 anbelangt, von Koberger gedruckt wurde.

Dass sein Monogramm, welches Heller als M F deuten wollte, eigentlich als I V F (Jheronimus von Frankfurt) zu lesen ist, darauf kann meines Erachtens nach den Auseinandersetzungen Nagler's (Mon. IV, No. 573) absolut kein Zweifel sein. In seinem früheren Werke (1882) wollte Schmidt nach Weller I M F lesen, welche Ansicht Muther[4]) und Kristeller[5]) ebenfalls annahmen; im späteren Buche Schmidt's (1893) erscheint wieder die alte Deutung als M F.

Es darf hier schliesslich eine neuere Facsimile-Ausgabe der Greff'schen Copieen erwähnt werden, welche wohl nicht, wie die Originalausgabe von 1502, in betrügerischem Sinne geplant wurde, thatsächlich aber so viele Käufer durch die Zweideutigkeit ihres Titels verleitet hat, dass man versucht wird, den Herausgeber oder Verleger mit dem Dürer'schen „Heus tu insidiator" anzureden. Die betreffende Ausgabe, welche im 17. Bande dieser Zeitschrift, Bibliographie S. LII, angezeigt wurde, hat folgenden Titel: „Die Geheime Offenbarung Johannis. 15 Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Dürer's und gleichzeitigem Text nach der Strassburger Ausgabe von Martin (!) Graeff 1502. Mit einem Vorwort und begleitender Auslegung von Prof. Dr. J. N. Sepp." Das Vorwort behandelt ausschliesslich die echte Apokalypse Dürer's und erwähnt mit keinem Worte den Strassburger Nachdruck. Der Münchener Gelehrte bildete sich natürlich ein, dass unter seinem Schutze eine getreue Nachbildung der grossartigen Schöpfungen Dürer's in die moderne Welt eingeführt werden sollte. Und warum nicht? Ein Facsimiledruck der seltenen und wenig bekannten Strassburger Ausgabe hätte gewiss für einen beschränkten Kreis von Bibliographen und Kunstforschern ein hohes Interesse; dass man aber zur Verbreitung unter den weitesten Kreisen nicht die herrlichen Originale, sondern diese steifen, relativ handwerksmässigen, wenn auch ziemlich täuschenden Copieen wählen sollte, ist unbegreiflich. Und wenn man nur ehrlich vorgegangen wäre! Wer diese Copieen schlechtweg als „15 Vollbilder nach den Handzeichnungen (!) Albrecht Dürer's" bezeichnen konnte, hat sich wenig um Genauigkeit gekümmert, um mich keines schärferen Ausdruckes zu bedienen. Dass der Text

[3]) C. Schmidt, Zur Geschichte . . . . . der ersten Buchdrucker zu Strassburg, 1882, S. 131.

[4]) Deutsche Bücherillustration, No. 634.

[5]) Strassburger Bücherillustration, No. 583.

nicht den Urtext von 1498, sondern den Nachdruck von 1502 wiedergiebt, wird freilich so gewissenhaft wie nur möglich zugestanden; dass die „Vollbilder" aber nicht die echten Originale wiedergeben, das werden nur diejenigen Käufer entdecken, die so weit eingeweiht sind, auf jedem Blatt das Monogramm des Künstlers zu verlangen. So weit unterrichtet sind doch wohl wenige der Laien, wenigstens in England, wo vor etwa drei Jahren die in Deutschland unverkauft gebliebenen Exemplare zu ermässigten Preisen einen grossen Erfolg hatten. „Jheronimus von Franckfurt" hat sich nicht geschämt, sein eigenes Monogramm an der Stelle des Dürer'schen einzusetzen; warum fehlt bei dieser sonst verdienstvollen photomechanischen Nachbildung gerade dieses Kennzeichen der Strassburger Copieen? Das Münchener Exemplar, welches zweifellos der Reproduction zu Grunde gelegen hat, weist ja auf jedem Blatt das oben erörterte Zeichen auf, dessen Fehlen den Werth der angeblichen Facsimileausgabe in den Augen des Fachmannes sehr vermindern muss.

2. Anonyme Copieen.

Ausser den Copieen Greff's erwähnt Heller nur eine Folge von alten Holzschnittcopieen der Apokalypse (von der Originalseite, unbedeutend verkleinert, ohne Zeichen), von der ihm nur fünf Blätter bekannt waren, und zwar die Nummern 1662, 1670, 1677, 1680, 1691 des Heller'schen Verzeichnisses. Diese Blätter waren nämlich in seiner eigenen Sammlung, heute im Besitz der K. Bibliothek zu Bamberg. Es ist mir nur einmal die ganze Folge begegnet (15 Bl., ohne Titel) und zwar in englischem Privatbesitz. Die Arbeit ist sehr handwerksmässig.

Campbell Dodgson.

Litteraturbericht.

Sculptur.

K. Chytil. Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Prag 1902.

Um die Wende des XVI. zum XVII. Jahrhundert herrschte in Deutschland ein reges Leben auf dem Gebiete der schönen Künste. Unsere Goldschmiedekunst, das Steingut und andere Zweige des Kunsthandwerks standen in höchster Blüthe, ihre Werke waren über ganz Europa verbreitet, und deutsche Kunsthandwerker waren in allen Ländern thätig. Anders in der Malerei und Bildnerei. Mit dem Niedergang der Städte in Deutschland war der hohen Kunst hier die Lebensader unterbunden, sie siechte rasch und starb völlig ab; die wenigen talentvollen Künstler gingen in das Ausland und wurden dort zu halben Fremden. An die Stelle der Stände und Städte waren die absoluten Fürsten gegetreten: die Kunst wurde seitdem eine höfische. Um den Luxus auch in der künstlerischen Umgebung, der vom kaiserlichen Hofe, namentlich von Kaiser Rudolf II, ausging und an den meisten kleineren Höfen nachgeahmt wurde, befriedigen zu können, mussten die Fürsten sich schon vielfach an das Ausland wenden; italienische und niederländische Maler und Bildhauer zogen von einem Hof zum andern, bauten die Schlösser und Kirchen, schmückten Kirchen und Paläste, Plätze und Gärten mit ihren Figuren und Malereien. Diese Kunst, die uns noch in manchen Resten erhalten ist, hat einen zwar äusserlichen, oft manirirten, aber doch sehr decorativen Charakter, dem wir namentlich da, wo der Zustand noch einigermassen der alte ist, unsere Anerkennung und oft auch unsere Bewunderung nicht versagen können. Am vortheilhaftesten erscheint dabei die Kunst, die im besten Sinne einen decorativen Charakter hat, die Bronzeplastik. In ihrer meisterhaften Ausführung, zu der sie die Florentiner und Venezianer Bildner in einer glänzenden Ausübung durch mehr als ein Jahrhundert gebracht hatten, war sie Gemeingut aller künstlerisch thätigen Nationen geworden. Die Deutschen selbst und namentlich die Niederländer bethätigten sich mit Vorliebe darin; anfangs in Florenz, wo sie wohlgelittene Gäste und eine Zeit lang beinahe die Herrscher waren, und als die Verhältnisse sie von dort vertrieben, in Frankreich, England, den Nieder-

landen und vor Allem gerade in Deutschland, an den deutschen Fürstenhöfen.

Das Studium dieser eigenthümlichen Kunst ist noch ein sehr junges; auch bei uns in Deutschland, wo wir kaum in den Anfängen stehen. Es sind noch nicht zwei Jahrzehnte verflossen, seit uns Albert Ilg im Oesterreich. Jahrbuch die erste gründliche Urkundenpublication über die Thätigkeit eines dieser Künstler, des Adrian de Fries, gegeben hat. Ihm folgte gleich darauf John Böttticher mit einer inhaltreichen Publication über die Arbeiten desselben Künstlers in Schweden. Beide Werke haben aber ihren Werth fast ausschliesslich in den Urkunden und in dem durch sie gelieferten Nachweis sicherer, datirbarer Werke des Fries. Der kritische Versuch, den namentlich Ilg daran knüpft, ist im Wesentlichen missglückt; die Eigenart des Künstlers war ihm noch nicht klar, als er ihn niederschrieb. Das bald darauf erschienene Buch von Paul J. Rée über den Hauptkünstler, welcher gleichzeitig am Münchener Hofe thätig war, Peter Candid, hat leider die Kritik für diesen und andere gleichzeitig neben ihm in Bayern thätige Künstler nicht wesentlich gefördert: der Verfasser hat die Eigenart der Künstler und ihrer Kunstwerke nicht klar zu charakterisiren gewusst, der Leser gewinnt kein Bild derselben, und speciell für die Bronzen der Candid, Gerhard u. A. giebt er kein greifbares Resultat, keine Basis zur Weiterarbeit. Eine erste durchaus kritische, obgleich sehr knapp gehaltene Arbeit ist die 1899 erschienene Studie über „Adriaen de Vries" von Conrad Buchwald, die durch einige geschickt ausgewählte Abbildungen wenig bekannter Werke des Künstlers seine Eigenart noch klarer macht.

Ein weiterer Beitrag in derselben Richtung ist K. Chytil's Abhandlung über den Prager Venusbrunnen. Freilich behandelt sie nur ein einzelnes Kunstwerk, den Bronzebrunnen Wurzelbauer's, den dieser für das Lobkowitz-Palais in Prag ausführte, und betitelt sich daher bescheidener Weise auch nur als „Geschichte eines Kunstwerks"; aber der schwierige Nachweis über die Schicksale der einzelnen Theile dieses Brunnens führt den Verf. auch auf andere gleichzeitige Künstler, so dass die mit einigen trefflichen Lichtdrucken der Anstalt K. Bellmann in Prag ausgestattete Schrift für die Geschichte dieser ganzen höfischen Bronzekunst in Deutschland zur Zeit Kaiser Rudolf II von Werth ist. Chytil weist nach, dass die etwas unterlebensgrosse Bronzegruppe der Venus mit Amor, die im Jahre 1889 aus Schweden als eines der verschiedenen grossartigen Geschenke des Fürsten Johann zu Liechtenstein an das junge Gewerbemuseum wieder nach Prag kam, von dem Nürnberger Benedict Wurzelbauer 1599 gegossen und im folgenden Jahre im Lobkowitz-Palais in Prag aufgestellt worden ist. Dies wird, abgesehen von Doppelmayr's Zeugniss, durch die Beischrift auf einer Zeichnung in einem Album des Architekten Stromer im Germanischen Museum, sowie durch eine Federskizze, die gleichfalls in den Besitz des Prager Museums gekommen ist, bekundet. Die Gruppe ist nach Schweden, wie so zahlreiche andere Bronzen und Kunstwerke, zweifellos durch die Plünderung von Prag im Jahre 1648 gelangt. Wo aber blieb der eigentliche Brunnen,

die grosse Bronzeschaale mit dem Untersatz, wie sie jene Zeichnungen aufweisen? Chytil hat sie wieder aufgefunden und zwar in seiner nächsten Nähe, im Garten des Waldstein-Palais in Prag. Nach Zeichnungen und Maassen ist jeder Zweifel an der Richtigkeit seines Fundes ausgeschlossen; eine bildliche Zusammenstellung der Gruppe auf dem Bassin nach Entfernung des modernen oberen Aufsatzes beweist dies noch zum Ueberfluss. Wie Dr. Chytil wahrscheinlich macht, kam der Brunnen um 1623 oder bald darauf durch Kauf in den Besitz von Wallenstein, der den Sockel mit seinem Wappen und Namen wie mit der Jahreszahl 1630 versehen liess. Wenn Albert Ilg und Andere den Brunnen erst in dieses Jahr gesetzt und ihn trotzdem B. Wurzelbauer oder Adrian de Fries zugeschrieben haben, so hatten sie sich über die Lebensdaten dieser Künstler schlecht orientirt: ersterer starb bereits 1620, letzterer 1627.

Der Wunsch, den der Verfasser zum Schluss ausspricht, dass der Brunnen mit der Gruppe wieder vereinigt werden möge, erscheint nur gerechtfertigt. Freilich, so opferwillig, wie Fürst Johannes Liechtenstein, ist nicht leicht ein zweiter! Dass diesem das Prager Museum die Bronzegruppe verdankt, erwähnt Dr. Chytil; jedoch nur mit einem kurzen Worte. Fürst Liechtenstein liebt ja in seiner selbstlosen Bescheidenheit nichts weniger, als in die Oeffentlichkeit gezogen zu werden; daher wird über seine grossartigen Schenkungen auch im Gebiete der Kunst in Oesterreich selten ein Wort verloren. Nicht zum Vortheil der öffentlichen Sammlungen und Kunstverhältnisse, denn unser heutiges Publicum glaubt nun einmal nicht an Grosses und Bedeutendes, an selbstlose Opferfreudigkeit, wenn nicht das Tamtam dafür gerührt wird. Es konnten daher gelegentlich böswillige und eigennützige Kritiken der Geschenke des Fürsten an die Wiener Akademie und der Erwerbungen für seine Galerie Aufnahme in die Wiener Zeitungen und Glauben beim Publicum finden und seine grossmüthigen Zuwendungen eine Zeit lang ablenken. Nicht zum Schaden von Prag, mit dessen Sammlungen Fürst Johann gerade durch die Wurzelbauer'sche Gruppe in Beziehung kam. Herr von Lanna, recht eigentlich der Patron des Prager Museums, dem ich über die Gruppe von Berlin aus, wo sie eine Zeit lang zum Kauf ausgestellt war, berichtet hatte, schrieb mir 1889 nach Paris, während ich mich dort gelegentlich der Weltausstellung aufhielt, alle Mühe, das Geld für die Gruppe in Prag aufzutreiben, sei vergeblich gewesen; ob nicht Fürst Liechtenstein dafür zu gewinnen sein würde, der mit mir in Paris sei? Da ich den Fürsten fast täglich in der Ausstellung oder in den Sammlungen traf, so theilte ich ihm Herrn von Lanna's Sorgen mit, sprach recht eindringlich von der Bedeutung der Gruppe, namentlich für Prag und bedauerte, dass unter den vielen reichen Magnaten in Böhmen nicht Einer zu finden sei, der bei solcher Gelegenheit Lanna's Bemühungen unterstütze. Der Fürst hörte mir aufmerksam zu, ging aber nicht weiter auf die Sache ein. Ich glaubte sie daher schon verloren, als er am folgenden Morgen mich gleich damit empfing: er müsse eigentlich recht böse auf mich sein, da ich gestern über den Mangel an Kunstsinn bei den böhmischen Grossgrund-

besitzern mich abfällig ausgesprochen habe; er selbst gehöre nämlich auch zu diesen, da er „etwas“ Grundbesitz in Böhmen habe; im Grunde hätte ich aber wohl nicht ganz Unrecht, er fühle sich daher getroffen und würde gern die Bronzegruppe für Prag erwerben, wenn der Preis innerhalb seiner Mittel sei, und wenn er als Schenker unbekannt bleiben könne. Wenige Stunden später konnte ich Herrn von Lanna mittheilen, dass die Gruppe dem Prager Museum geschenkt worden sei. Diese erste Zuwendung wurde für den Fürsten die Veranlassung zu einem Besuch des ihm noch unbekannten Prager Museums, und das Interesse, welches es ihm erweckte, bethätigte er damals durch die Schenkung einer kleinen Zahl von Bildern, unter denen sich eines der schönsten Bildnisse von Frans Hals, zwei prächtige Portraits in ganzer Figur von Gerard Terborch und ein vorzüglicher kleiner Troyon befanden. *W. Bode.*

Malerei.

Ulrich Thieme. Sammlung Jul. Otto Gottschald in Leipzig. Leipzig. Breitkopf & Haertel.

Es ist ein erfreuliches Ereigniss, wenn ernste Sammler sich dazu entschliessen, eine bleibende Erinnerung an ihre schöne Arbeit zu hinterlassen; wenn sie, wie das im XVIII. Jahrhundert öfters geschah, die Kunstobjecte, welche sie zusammengebracht, durch Stich oder Radirnadel der Nachwelt übermitteln. Herr Julius Otto Gottschald ist einer jener glücklichen Menschen, die das Sammeln schöner Bilder zu einem Lebenszweck machen, die, nicht aus Modesucht oder Eitelkeit, sondern aus wahrer Liebe zur Kunst danach streben, sich mit Kunstwerken zu umgeben, an welchen sie eine täglich neue Freude und Anregung finden. Seine zahlreichen Freunde und Bekannten hat nun dieser Kunstfreund mit einem reizenden, reich illustrirten „Catalogue raisonné“ seiner interessanten Gemäldesammlung überrascht. Die eingehende „Einleitung“ stammt von der Hand des Dr. Ulrich Thieme, des Sohnes eines ebenso grossherzigen Sammlers, des Geh. Com.-Raths A. Thieme, der mit gutem Beispiel vorangegangen war. Der Text ist ebenso gründlich wie umfassend und s. Z. im XII. Jahrgang N. F. der Seemann'schen Zeitschrift für bildende Kunst dem grösseren Publicum zugänglich gemacht worden.

Wie gerne man auch noch mehr Abbildungen gewünscht hätte, man muss dankbar sein für das Viele, was hier geboten ist. Zunächst eine schöne Heliogravüre nach dem kleinen Rembrandt, einem Studienkopfe aus früher Zeit, der auch auf der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam zu sehen war. Eine Röthelstiftzeichnung dazu befindet sich im Louvre. Rembrandt hat diesen Mann um 1630 häufig gemalt und gezeichnet. Das tadellos erhaltene Bildchen ist ein ausgezeichnetes Beispiel von der Malweise des grossen Meisters aus dem Ende der Leidener Periode, ehe er sich in Amsterdam endgültig niederliess.

Der treffliche Radirer Peter Halm lieferte ein schönes Blatt nach einem reizenden Bilde des Adriaen van de Velde, einer Hirtenscene mit einer Kuh im Vordergrund, die Potter gewiss nicht besser gezeichnet und kaum so schön gemalt hätte. Das Bildchen athmet die friedliche, beruhigende Stimmung, welche Adr. v. d. Velde's Werken eigen ist. Es ist 1667 datirt. Die weiteren Abbildungen sind gut gelungene Phototypieen nach Avercamp (1655, also von dem 70jährigen Künstler!), ein schönes Beispiel der späten Zeit, worin er oft an van der Neer erinnert (sein letztes Bild in Kampen auf dem Rathhause ist 1663 datirt und noch eins seiner Meisterwerke!), nach dem Hauptbilde des Ludolph Backhuysen eine bewegte See von so hoher Qualität, dass man, wäre das Bild nicht bezeichnet, zögern würde, es diesem oft etwas dunklen und trüben Meister zuzuschreiben. Es erregte schon meine Bewunderung, als ich es in der Sammlung Hohenzollern-Hechingen sah, ein klares, helles Werk, ohne die oft störenden schwarzen Wolken, mit einer Ruisdael nahestehenden Luft. Nach einem guten Berchem, Figurenbild, ohne viel Landschaft — ein anziehendes Werk eines zuweilen langweiligen und doch so tüchtigen Künstlers. Nach einem herrlichen van Goyen — hier giebt die Reproduction nicht ganz die hohe Qualität dieser Marine, besonders giebt sie die feine Luft nicht genügend wieder. Nach einem Unicum, einer Waldlandschaft, welche an Jillis Rombouts erinnert, aber deutlich J. Hooft bezeichnet ist, ein Künstler, von welchem wir noch fast gar nichts wissen und von dem ich kein zweites bezeichnetes Bild kenne. Es folgt ein Jan Olis, eine sehr gute Wachtstube dieses Dordrechter Künstlers; im Museum zu Quimper befindet sich ein Bild, das vielleicht noch etwas besser ist, aber dieses Werk gehört doch zu seinen sehr guten Werken.

Vorzüglich ist der charakteristische Kopf eines Mitglieds der Familie Persyn von Jan van Ravesteyn. Höchst anmuthig der kleine Jacob van Ruisdael, ein Frühwerk, frisch in der Farbe, noch ohne jede Manier, ein Stück Düne mit niedrigen Bäumen, einem Bächlein und einer Schafheerde in der Ferne. Zu Dirck Santvoort's feinsten Bildnissen gehört die Eva Geelvinck, die Herr Gottschald in Amsterdam erstand.

Eine grosse Rarität stellt die folgende Abbildung dar: eine Studie von Frans Snyders für ein grosses Bild, ein reiches Stillleben mit Pfau, Schwan, Reh, allerlei Vögeln und einem schönen Hund, der an einem Knochen nagt. Dieses herrlich breit und saftig gemalte kleine Bild überragt manches grosse Werk an malerischer Wirkung. Das aus der Sammlung Schubart stammende reizende Stück von dem seltenen Adriaen Stalbemt, die Dorfstrasse am Canal, gehört auch wieder zu dem Besten, was wir von dem Meister kennen und ist z. B. dem Amsterdamer Bild weit überlegen. Ein Reitergefecht von Dirck Stoop, lebendig und an Wouwerman erinnernd; von diesem selbst eins der poetischen kleinen Frühbilder, nur ein Pferd, ein Mann mit einem weissen Hund, aber wie gemalt, wie gezeichnet, und in welcher sonnigen, lufterfüllten Landschaft!

Von Wynants ein kräftiges, frisches Bildchen, ein Weg an den Dünen entlang. Und zum Schluss ein sehr aparter Reinier Zeeman, eine Stadtansicht(Amsterdam, wo er lebte), anziehender als seine meisten Seebilder.

Wünschen wir dem Besitzer all' dieser Kunstschätze, dessen wohlgelungenes Portrait von Lenbach in Photogravüre diese kostbare Gabe ziert, einen langen durch nichts gestörten Genuss seiner mit so vieler Kenntniss, so vieler Liebe zusammengebrachten Sammlung!

A. Bredius.

Graphische Kunst.

Henri Bouchot. Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un Xylographe taillé en Bourgogne vers 1370. Paris, Émile Lévy 1902.

Seit den grundlegenden Arbeiten Jules Renouvier's, des feinsinnigen Kenners der Uranfänge graphischer Kunst, ist auf diesem Wissensgebiet in Frankreich kein Buch erschienen, das dem oben genannten an Werth und Bedeutung gleichkäme. Der Verfasser, der sich bisher in seinen Werken meist nur als Ikonograph einer jüngeren Epoche bekannt gemacht hat, erweist sich hier als ein ebenso gelehrter wie gediegener Kenner des XIV. und XV. Jahrhunderts. Er beherrscht das weitschichtige Gebiet jener glänzenden Kunstperiode bis in die entlegensten Winkel und zeigt sich in seinen mit äusserster Vorsicht geführten Untersuchungen als ein Gelehrter, der, von keiner Tradition beirrt, von keinem Autoritätsglauben geblendet, allein das Ziel im Auge hat, die Wahrheit zu finden. In diesem Sinne verdient sein Buch in der That „epochemachend" genannt zu werden. Es eröffnet ganz neue Gesichtspunkte für die Urgeschichte des Holzschnittes und bezeichnet auch insofern einen Merkstein in der kunstgeschichtlichen Litteratur unserer Nachbarn, als es, durchaus ernst und sachlich geschrieben, sich von der in Frankreich immer noch beliebten Schönrednerei, dem Causeur-Ton der Abbés des XVIII. Jahrhunderts, fern hält.

Seit Heinecken hat man sich daran gewöhnt, alle Incunabeln der Xylographie, vom Buxheimer Christoph an bis zu den Spätlingen unter den Blockbüchern, für deutsch oder niederländisch zu halten.[1]) Und doch hätte eigentlich die blosse Erwägung genügen müssen, dass ein so hochcultivirtes Volk, wie das französische, das in Architektur, Plastik und Malerei gerade im XIV. und XV. Jahrhundert Meisterwerke von bleibender Bedeutung geschaffen, dessen Miniaturmalerei durch Jean Foucquet auf eine selbst den Italienern überlegene Höhe gebracht worden war, sicherlich auch den Holzschnitt und Kupferstich nicht vernachlässigt haben werde.

Bouchot widmet sein Buch einem Holzschnitt, den er als den Ahnherrn aller xylographischen Drucke oder doch wenigstens als den Vater

[1]) Erst Schreiber's Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois et sur métal bezeichnet hierin einen erfreulichen Fortschritt.

aller bisher bekannten Holzschnitte betrachtet. Es ist, wie der Verfasser sagt, sicher nicht der erste seiner Art, aber der einzige Zeuge zahlreicher bisher geleugneter, gleichzeitiger Kunstwerke. Der Stock wurde mit anderen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgenutzten, in der Nähe der alten Abtei La Ferté-sur-Grosne (Dept. Saône-et-Loire) entdeckt und von dem als eifriger Sammler bekannten Drucker Jules Protat in Mâcon erworben. Ein Abdruck davon war auf der Pariser Weltausstellung von 1900 im Petit Palais zu sehen, aber an so versteckter Stelle, dass er, wie ich bekennen muss, auch mir entging. Bouchot erklärt die Arbeit, nicht nur des Fundortes wegen, sondern aus weiter unten zu berührenden schwerwiegenderen Gründen für burgundisch und datirt sie um 1370. — Er erzählt dann in ebenso ergötzlicher wie wahrheitsgemässer Weise, dass seit den Tagen des Abbé Marolles (1666), als Labruyère die Manie der Kupferstichsammler mit liebenswürdigem Spott beleuchtete, sich das Dunkel nicht wesentlich aufgehellt habe. Mariette, der Vieles gesehen und untersucht, hatte sein Wissen aufmerksamen Ohren anvertraut, aber nichts selbst geschrieben. Dieser Aufgabe unterzog sich erst der Dresdner Heinecken, der in seiner Idée générale d'une collection d'estampes (1771) vielfach den Ansichten der französischen Kunstfreunde Ausdruck gab. — „Frankreich war in der That damals das einzige Land in Europa, wo man auch der ‚Rarität' einen Platz in der wissenschaftlichen Forschung gönnte, aber man behandelte sie als etwas ganz Untergeordnetes, als einen Zeitvertreib, und den, der sich mit ihr beschäftigte, als einen glücklichen Müssiggänger."

„Der Ausgangspunkt", sagt Bouchot, „war also ziemlich bescheiden, aber das Buch von Heinecken verursachte eine gewisse Bewegung in Europa. Man ward gewahr, dass die Idee, so dicke Werke zu veröffentlichen, eigentlich sehr beachtenswerth sei, und da die meisten Fürsten und grossen Herren ihre Kupferstichcabinette besassen, sprach man von diesen Dingen mit grösserem Respect. Indessen übten die sehr ehrenwerthen Meinungsäusserungen des germanischen Patriotismus, wie sie sich in dem Buche Heinecken's fanden, auch anderweitig einen grossen Einfluss, weil sie die ersten waren, die bekannt wurden. Seine unwissenschaftlichen Classificationen, besonders der graphischen Incunabeln, wurden schnell zu Worten des Evangeliums, und so ergiebt sich aus den von ihm geäusserten Meinungen, die durch seine Nachfolger: Bartsch, Weigel, Heller oder Passavant fortgesponnen und erweitert wurden, eine Thatsache, dass nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach die Deutschen diese Kunst vor jeder anderen Nation kannten. Die im Anfang bescheidene Muthmassung befestigte sich um so stärker, als die deutschen Arbeiten alle Nachbarländer in's Bereich ihrer Encyclopädie zogen und auf solche Weise die Specialisten jener Länder dazu verurtheilten, sich der deutschen Ideen zu bedienen. Nicht eines der im XIX. Jahrhundert in Frankreich erschienenen Bücher, auch wenn es den auf ikonographischem Gebiet geachtetsten Namen trug, wagte eine Prüfung der in diesen wahrhaften ‚Bibeln'

behaupteten Thatsachen. Von dem Moment an, wo die grossen Gelehrten Deutschland's gesprochen — und ob sie auch selber, vor Raffael niederknieend, der grossen Kunst der Tradition ihre Huldigung darbrachten, — vermochte man nur sich mit ihren Aussprüchen in Einklang zu setzen. Die einzige Freiheit, die man sich zu erlauben wagte, bestand darin, von Zeit zu Zeit, aber in aller Unterthänigkeit, einer jener Ungeheuerlichkeiten zu widersprechen, die ihre Doctrin hervorbrachte."

Ich habe diese Ausführungen Bouchot's wörtlich citirt, möchte aber gleich hier der Meinung entgegentreten, es handle sich bei ihm um Expectorationen eines thörichten Chauvinismus. Der Verfasser ist unabhängig und gerecht genug, im weiteren Verlauf seiner Untersuchung zu erklären, dass den deutschen Forschern in der That fast ausschliesslich das Verdienst gebührt, in das Chaos der unaufgeklärten Fragen Ordnung und Licht gebracht zu haben. Ob ihnen dabei das Abecedario Mariette's, wie Bouchot glaubt, wesentliche Dienste geleistet habe, möchte ich allerdings bezweifeln. Mariette hat Manches gewusst und erkannt, was deutsche Gelehrte später unabhängig von ihm fanden und für ihre Entdeckung hielten, — ich erinnere nur an die Abhängigkeit der sogenannten Baldini-Propheten und Sibyllen von den Aposteln des Meisters E S[2]) —, aber sein Abecedario ist doch zu sehr veraltet, um bei uns als Quelle für wissenschaftliche Untersuchungen herangezogen werden zu können.

Bouchot tadelt es mit Recht als eine der vielen vorgefassten Meinungen bei der Frage nach den Anfängen des Bilddrucks, dass man mit der Untersuchung des Abdrucks anfange, dass der Holzstock, die Form, die Platte, von denen der Druck herrühre, für das Studium nicht so viel gelte, wie das kleinste Stück Papier oder Pergament mit dem farbigen Abklatsch der eigentlichen Arbeit. „Wie erklärt sich", sagt er, „durch ein volles Jahrhundert diese sonderbare Tendenz einer ganzen Klasse von Gelehrten, die mit Eifer die Reproduction untersuchen und das schaffende Urbild missachten? Ich will hier nicht einmal von der Geringschätzung der Ikonographen für den Holzstock oder die Kupferplatte, auch nicht von der erschreckenden, durch die gutgläubige Sorglosigkeit gerade der interessirten Kreise verschuldeten Zerstörung so vieler Holzstöcke reden. Anstatt diese Letzteren, die so werthvolle Fingerzeige für auf dem Papier des Abdrucks nur mühsam zu enträthselnde Merkmale boten, zum vornehmsten Gegenstande der Untersuchung zu machen, ging man ihnen mit vorgefasster Meinung aus dem Wege."

Man wird dem Verfasser bei diesen Ausführungen unbedingt zustimmen müssen, und nur, wenn er es beklagt, dass wenige Privatleute die spärlichen Ueberreste von Holzstöcken gesammelt hätten, dass das Meiste verstreut, verbrannt, zerbrochen oder von den Würmern gefressen sei, die Museen aber sich um diese „Nichtigkeiten" nicht bekümmert hätten, da weder das Cluny, noch der Louvre, noch die Bibliothèque

[2]) Vergl. Repertorium X. (1887), p. 99.

nationale Etwas davon besässen, so kann glücklicher Weise diese Behauptung nur für Frankreich oder Paris gelten. Das Germanische Museum in Nürnberg, das Bayerische National-Museum in München besitzen grosse Sammlungen alter Holzstöcke, Vieles findet sich in Basel, Bamberg, Berlin, Brünn u. s. w., aber das Meiste ist freilich in festen Händen, und ich zweifle, dass ein Kupferstichcabinet, das sich heute auf's Sammeln von Holzstöcken und Platten verlegen wollte, oft in die Lage käme, Erwerbungen von einiger Bedeutung nach dieser Richtung zu machen.

Der Holzstock der Sammlung Protat ist selbst nur fragmentarisch erhalten, das Bruchstück einer ungewöhnlich grossen, aber offenbar zum Abdruck bestimmten Nussbaum-Platte. Die Maasse betragen 600 : 230 mm bei etwa 25 mm Dicke. Er ist auf beiden Seiten benutzt, und zwar auf der einen für die Darstellung des Gekreuzigten, von der aber nur der bekehrte Hauptmann mit zwei Begleitern und der linke Arm Christi am Kreuz erhalten sind, auf der anderen für eine Verkündigung, von welcher lediglich der Körper des knieenden Engels (ohne Kopf und Arme) und dessen Flügelspitzen übrig blieben.[3]) Dass der Stock für den Abdruck bestimmt war, ergiebt sich ohne Weiteres aus der Stellung der Centurionengruppe zur Linken Christi und aus der nur im Abdruck richtig lesbaren Uncial-Legende: „Vere Filius Dei erat iste“ auf dem Spruchband. Der Schnitt ist in sehr kräftigen, gleichmässig breiten Linien ausgeführt und, wie das bei den ältesten Xylographieen typisch, ohne alle Schattenangaben. Die Dicke der Conturen erreicht an einzelnen Stellen 4 mm und beträgt bei den dünnsten Strichen immer noch $1^1/_2$ mm. Was an den Figuren der Kreuzigungsgruppe sofort auffällt, ist das vollständige Fehlen brüchiger Falten, das alterthümliche Gepräge der Costüme und Waffen und die in sauberen Uncialen abgefasste Legende auf dem Spruchband. Man würde nach diesen Kennzeichen immerhin die Arbeit an den Anfang des XV. Jahrhunderts setzen, wenn Bouchot nicht mit überzeugenden Gründen und an der Hand datirter Denkmale für alle Einzelheiten des Costümes den Beweis führte, dass der Protat-Holzschnitt schon um 1370 entstanden sein müsse, also älter sei als die Mehrzahl der von Weigel und Zestermann, Schmidt oder Schreiber aufgeführten frühesten Blätter.

Nachdem man in den sechziger Jahren, d. h. zu Weigel's Zeit, bei der Datirung der xylographischen Incunabeln im Allgemeinen die Tendenz gezeigt hatte, ihre Entstehung zu früh anzusetzen, machte sich drei Decennien später bei Wilhelm Schmidt und Schreiber ein Rückschlag geltend,

[3]) Bouchot nimmt an, dass für das ganze Kreuzigungsbild ausser dem erhaltenen Fragment noch drei andere Stöcke nöthig waren: einer für das Kreuz des bösen Schächers rechts, und zwei weitere für den Gekreuzigten, die Gruppe der Marieen und den guten Schächer. Die ganze Darstellung müsste dann mehr als einen Meter breit und etwa 600 mm hoch gewesen sein.

und man ging nunmehr wohl nach der anderen Seite ein wenig zu weit. Immer liess man sich aber mehr von allgemeinen Empfindungsgründen, vom Gesammteindruck der Denkmale bei ihrer Datirung leiten, als es in einer so wichtigen Frage recht und billig war. — Mit dieser Methode endgültig gebrochen zu haben, ist das grosse Verdienst Bouchot's. Von der richtigen Erwägung ausgehend, dass Untersuchungen so subtiler Art nur dann zu befriedigenden Ergebnissen führen können, wenn man die Specialistenbrille ablegt und die Dinge in ihren Beziehungen zu einander vom allgemeinen Gesichtspunkt der Kunstgeschichte eines ganzen Volkes aus betrachtet, hat er die Mühe nicht gescheut, den Protat-Holzstock mit datirten oder datirbaren Sculpturen, Miniaturmalereien, Tapisserieen, Grabplatten u. s. w. zu vergleichen.

Ich will hier nicht verschweigen, dass mir auf den ersten Blick ein Umstand in Anbetracht der frühen Datirung des Holzschnittes befremdlich erschien, nämlich der dem zweiten Krieger offenbar mit bewusster Absicht vom Künstler verliehene jüdische Typus. Es ist mir für diese fast carikirende Art der Gesichtsbildung mit krummer Nase, aufgeworfener Unterlippe, schräggestellten, listigen Augen und spitzem Kinnbart wenigstens kein Analogon auf anderen Holzschnitten oder Stichen bekannt, und Bouchot sagt selbst, dass man den Centurionen mit seinen Begleitern, in Uebereinstimmung mit den Vorschriften der mittelalterlichen Mysterienbühne, im XIV. Jahrhundert noch als römische Soldaten betrachtete und nicht durch Judenhüte und andere entehrende Abzeichen zu Israeliten stempelte, wie dies nach 1400 bei Malern, Bildschnitzern und Miniatoren üblich wurde. — Aber dies Bedenken wird hinfällig durch die sehr eingehenden vergleichenden Studien des Verfassers über das Costüm. Es versteht sich von selbst, dass Tracht und Bewaffnung der drei Soldaten der Zeitmode und dem Ort, an welchem der Künstler thätig war, entsprachen. Bouchot weist nun nach, dass das niedrige dreitheilige Barett des Hauptmanns mit der grossen Straussenfeder, sein bis über die Kniee herabreichender, vorn mit vierzehn riesigen Knöpfen geschlossener, unter dem metallenen Gliedergürtel seitlich offener Waffenrock, die einfachen Beinschienen ohne spitze Kniekacheln, die noch nicht schnabelförmig verlängerten, der Fussform sich anschmiegenden Eisenschuhe dem letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts angehören. Zum Vergleich citirt er die um 1380—1390 entstandenen Miniaturen einer Bibel Philipp des Kühnen von Burgund (gest. 1404) in der Pariser Nationalbibliothek, das Gebetbuch des Herzogs von Berry vom Ende des XIV. Jahrhunderts, verschiedene Grabsteine von 1372 in Neuchâtel u. a. m.

Um die peinliche Sorgfalt der vergleichenden Untersuchungen Bouchot's nur an einem Beispiel zu zeigen, erwähne ich, was er über die Figur des Hauptmanns sagt. Bart und Haare desselben sind in ihrer Anordnung von durchaus mittelalterlicher Art. Der Schnurrbart beginnt unter der Nasenwurzel und hat die Form eines umgekehrten Fragezeichens, die Haare sind wie Hobelspähne gelockt. Die Mode, einen Bart

zu tragen, kam im XIII. Jahrhundert ganz ab und wurde in Frankreich erst zur Zeit Philipp des Schönen wieder aufgenommen. Ein gutes Beispiel dafür bietet das 1342 in Avignon entstandene Bildniss des Königs Johann von Frankreich (Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine). Von 1340 ab ist der Bart bei den oberen Klassen der Krieger die Regel. Die Engländer unter Eduard III. und dem Schwarzen Prinzen, diese Fürsten selbst mit einbegriffen, tragen den heut noch üblichen Schnurrbart, ebenso einige Deutsche. In Frankreich ist der zugespitzte Bart Mode, aber in allen französischen Darstellungen bleibt er, wie die Statuen und Grabmäler der Kirchen oder die Miniaturen beweisen, nicht ohne besondere Pflege: er ist frisirt, und die Spitzen sind mit dem Eisen gekräuselt. Von Interesse für den vorliegenden Fall ist ein hl. Philippus vom Grabmal Philipp des Kühnen in Dijon (entstanden 1387—1393), der in Bart- und Haartracht ganz dem Centurionen des Protat-Holzschnittes gleicht. Noch wichtiger, weil auch für die Localisirung nicht ohne Bedeutung, erscheint ein ehemals Mr. Baudot in Dijon gehöriger, zwischen 1360 und 1370 datirbarer Altarflügel aus der Abtei Cluny, wenige Meilen von La Ferté-sur-Grosne, auf dem Christus und die ihn ergreifenden Schergen den „Fragezeichen-Bart" und die „Hobelspahn-Locken" tragen. Nur kurze Zeit nach 1380 verschwindet der Bart bei anderen Gestalten als denen der Apostel oder Christi. Der Herzog von Berry, der ihn in seiner Jugend trug, rasirte ihn nach 1380. Ludwig I von Anjou, König von Sicilien, trug ihn bei der Gründung des heiligen Geistordens im Jahre 1353.[4]) Sein Sohn Ludwig II hat ihn 1400—1410, nach dem schönen Aquarell im Pariser Cabinet, nicht mehr.

Deuten also Bart- und Haartracht mit grosser Wahrscheinlichkeit auf eine Entstehung des Holzschnittes um 1370, so bestätigen diese Datirung auch andere aus dem Costüm sich ergebende Gründe. Die mässig hohe Kopfbedeckung des Centurionen mit zwei rundumgehenden Falten scheint aus weichem Filz gemacht. Vielleicht diente sie ursprünglich nur dazu, den Kopf vor directer Berührung mit dem Helm zu schützen. Da man sie leichter und bequemer fand, behielt man sie dann allein bei und schmückte sie. Sie kommt relativ selten vor. Bouchot citirt als Beispiel den St. Longinus auf einer Elfenbeinschnitzerei der Sammlung Spitzer (um 1360—1380), eine Persönlichkeit vom Hofe Ludwig's von Bourbon, Grafen von Clermont, und namentlich die Gestalt des Herzogs von Flandern: Louis de Mâle in Saint-Pierre zu Lille.[5]) Er trägt auch wie der Centurio eine Agraffe daran zur Befestigung der Feder. Deutschland bleibt in den Moden der Krieger einige Jahren hinter Frankreich zurück, doch findet Bouchot auch hier ein Beispiel für eine ähnliche Kopfbedeckung bei dem Ritter Johann von Wertheim (gest. 1407) auf dem

[4]) Vergl. das Ms. 4274 der Bibliothèque nationale.
[5]) Vergl. über dies Grabmal Bouchot p. 59.

Grabmal seiner beiden Frauen.[6]) Dass dieser Hut, der sogenannte „Biberhut", nur von den Vornehmeren im Verein mit kostbaren Metallgürteln, Edelsteinagraffen etc. getragen wurde, bezeugen auch höchst interessante schriftliche Quellen, die der Verfasser als Belegstellen herbeizieht. Aus einem Begnadigungsbrief der Zeit geht hervor, dass die Heerführer grösserer Truppentheile von ihren Gefangenen besonders silberne Gürtel und Biberhüte („ceintures d'argent, chapeaux de bièvre") zu erlangen suchten. Ein Document der Archives nationales besagt, dass zu Chevreuse ein gewisser Wilhelm Remy und sein Schwiegersohn, von den Engländern gefangen genommen, sich nur dadurch befreien konnten, dass sie 4 Straussenfedern und 500 Nägel zum Beschlagen der Pferde hergaben.[7]) Die Straussenfeder hatte in den Augen der Bandenführer etwa den Werth unserer Decorationen. Sie wollten sich dadurch von ihren Leuten unterscheiden und steckten sie auf, wo sie sie fanden.[8]) Die Feder des Centurionen ist daher nicht auf die blosse Phantasie des Künstlers zurückzuführen, sondern bedeutet ein Abzeichen seines militärischen Ranges.

Bouchot sagt weiter, dass der Centurio ohne Zweifel einen Kettenpanzer trage, der unter dem Ueberrock verborgen sei. Letzterer, mit ziemlich weiten Aermeln, reicht bis zu den Waden herab und ist vorn mit einer Reihe von vierzehn sehr grossen Knöpfen geschlossen. Zum Vergleich für diese Mode bietet der Verfasser eine französische Miniatur im Museum Westreenen im Haag, darstellend Jean de Vaudétar, der Carl V ein Buch überreicht. Sie rührt vom Hofmaler des Letzteren: Jan von Brügge her. Auffallend sind die grossen Knöpfe, deren Vorkommen auf burgundischen Kunstwerken des XIV. Jahrhunderts Bouchot noch durch Abbildung anderer gleichzeitiger Denkmale bekräftigt. Sie finden sich auch bei den Henkern der ersten Ausgabe der Apokalypse.[9])

Es würde zu weit führen, dem Verfasser in alle Einzelheiten seiner Untersuchungen über das Costüm der Krieger des Protat-Holzschnittes zu folgen. Kommt es doch nur darauf an, zu zeigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt Bouchot die Quellen benutzt hat und wie vorsichtig er dabei zu Werke geht. Für die gezähnten Schulterstücke des letzten Kriegers und für die Handschuhe zieht er die Grabplatte eines 1344 gestorbenen burgundischen Ritters, für die eigenthümliche Partisane oder Hippe ein Original des XIV. Jahrhunderts im Luzerner Museum heran.

---

[6]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck Taf. 229 und bei Bouchot p. 83.

[7]) „Quatre plumes d'ostruce et cinc cenz clouz à ferrer chevaux . . . . . disant et affirmant (yceulx Angloys) que ou cas que yceulx prisonniers ne feroient, comment que ce feust, qu'ils eussent les plumes et clouz dessus diz, bien briefment ils les mettroient à mort."

[8]) Die Capitaine der grossen Compagnieen, die Frankreich zu Beginn der Regierung Carl V (1364—1370) ausbeuteten, gaben nach Froissart frei Geleit für jede Art von Waaren, ausgenommen Straussenfedern. Wenn ihnen diese in die Hände fielen, eigneten sie sie sich einfach an. (Bouchot p. 85.)

[9]) Vergl. die Abbildung bei Bouchot p. 87.

Die Bassinetform findet er in den Miniaturen eines französischen Manuscriptes der Bibliothèque nationale (f. fr. 2813) um 1380, die sehr weiten Aermel an der bekannten St. Georg-Statuette von Jacques de Baerze in Dijon. Schliesslich widmet er noch eine eingehende Untersuchung der auf Holzschnitten, wie schon erwähnt, durchaus ungewöhnlichen Uncial-legende.

Vom XII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts findet sich auf den Grabmälern die unter dem Namen „Unciale" bekannte, wundervolle gothische Capital-Schrift. Vom Ende des XIV. ab wird sie durch die eckige, gothische Minuskel ersetzt. Nach Bouchot verschwindet sie nicht ganz, aber sie verändert sich und ist eben nicht mehr die eigentliche „Unciale". Man findet sie noch defigurirt in den Miniaturen eines von Jean Foucquet gemalten Gebetbuches des Étienne Chevalier, auf Glasmalereien und Gemälden und — aber seltener — auf Grabsteinen. Es scheint, dass sie seit den Jahren 1360—1370 für die Menge nicht mehr gut lesbar war, jedenfalls findet sie auf Holzschnitten höchstens für einzelne Initialen Verwendung, aber niemals für ganze Inschriften. In den Siegeln, wo sie wohl auch nur traditionell aufrecht erhalten wird, ist sie nach 1400 ausserordentlich selten. Eine der schönsten Uncial-Legenden trägt der bei Bouchot (p. 106) abgebildete Grabstein des Sire d'Argilly von 1343. Nach 1380 werden sie seltener. Ein 1380 gestorbener Ritter Jean Bonnet, in der Sainte-Chapelle beigesetzt, trägt auf seinem Grabstein eine gothische Minuskel-Inschrift, ebenso Étienne Boulard (1397). Von 1360 ab, und selbst schon früher, macht sich nach Bouchot eine starke Tendenz zur Gothik geltend, man mischt gern Unciale und Minuskel, und nach 1390 findet sich für die ältere Form kein Beispiel mehr.

Sehr beachtenswerth scheinen mir die Ausführungen Bouchot's über die Localisirung von Holzschnitten. Man ist bisher ohne Zweifel mit einer für wissenschaftliche Untersuchungen bedenklichen Leichtfertigkeit bereit gewesen, den Fundort eines primitiven Holzschnittes für den Ort seiner Entstehung zu halten, und da die Klöster ja heute noch die ergiebigste Quelle für die Incunabeln der Xylographie bilden, die sich in den Deckeln von Manuscripten, Brevieren oder als Canonbilder in den Missalien eingeklebt finden, war man in vielen Fällen geneigt, sie kunstübenden Mönchen zuzuschreiben. Die Möglichkeit einer solchen Entstehung soll in einzelnen Fällen [10]) durchaus nicht geleugnet werden, aber ich möchte sie nicht als Regel gelten lassen, so wenig wie den Schlussfolgerungen der Ikonographen aus Wasserzeichen oder Farben bei bemalten Abdrücken irgend welche zwingende Beweiskraft für die Locali-

[10]) Die Wiener Hofbibliothek bewahrt z. B. 6 Exemplare eines anonymen Stiches: St. Benedict und der Mönch Romanus (P. II. 94. 58. und 236. 473), die sämmtlich aus Handschriften des Klosters Mondsee stammen. Dass sie dort auch entstanden sind, bestätigt eine ebendaher stammende gegenseitige Holzschnittcopie mit der xylographischen Aufschrift: MANSEE und dem Datum 1520 (Schreiber I. p. VII und II. p. 32 Note*). von der die Hofbibliothek 3 Exemplare besitzt.

sirung zukommt. Die Erzeugnisse des Bilddrucks sind eine zu bewegliche Waare im XV. Jahrhundert, und wenn sich auch nachweisen liesse, dass dies oder jenes Lackroth specifisch schwäbisch sei, oder dass das lichte Apfelgrün mit einem Zusatz von Weiss nur in Tegernsee gebraucht wurde, so liegt es doch auf der Hand, dass man in Bayern oder Schwaben mit diesen „Localfarben“ auch Holzschnitte illuminiren konnte, die aus den Niederlanden oder Frankreich importirt waren.

Bouchot würde, wie er (p. 109 u. ff.) ausführlich erklärt, auch bei dem Protat-Holzschnitt dem Fundort für die Localisirung kein allzu grosses Gewicht beilegen, wenn es sich hier um einen blossen Abdruck handelte und nicht um den Originalstock selbst. Aber ein noch beachtenswertherer Umstand kommt hinzu, dass nämlich die Verkündigung auf der Rückseite vom Holzschneider offenbar unvollendet zurückgelassen wurde. Die schwarzen Vierblätter, die den Grund bis zum Fussboden herab füllen sollten, sind zwischen den Flügeln des Engels und unter denselben nicht ausgeführt, sondern als schwarze Quadrate im ersten Stadium ihrer Vollendung stehen geblieben. Es ist wenig glaublich, dass ein herumziehender Bilddruckhändler unvollendete Holzstöcke mit sich geführt und solche zufällig in La Ferté zurückgelassen habe. Der Stock wurde im Winkel eines Gebäudes unweit Sennecey gefunden, wohin er wahrscheinlich während der Revolution aus den Trümmern eines reichen 1793 zerstörten Klosters gelangt war. Aus der von Bouchot erzählten Geschichte der Abtei La Ferté, die, nur wenige Kilometer von Sennecey entfernt, am Ufer der Grosne lag, geht hervor, dass das 1113 gegründete Kloster sich von seiner berühmteren Schwester Cluny besonders durch die eifrigere Pflege der Künste und Wissenschaften unterschied. 1567 plünderten die Hugenotten das Gebäude, und in der Revolution wurde es als Nationalgut verkauft, in ein Schloss verwandelt, der Besitz an Mobiliar und Kunstwerken in die umliegenden Dörfer verstreut. Noch heut findet man dort, z. B. in Laives, Mauern, die aus Fragmenten zerbrochener Statuen bestehen; der Schlosshof ist mit Sculpturresten gepflastert. In dieser Gegend kann also der Protat-Holzstock sehr wohl etwa als Keil unter eine Fliese des Bodenbelags gelangt sein, und es ist leicht möglich, dass beim Transport der Kloster-Materialien nach Laives oder in dessen Umgegend die Holzstöcke zum alten Eisen geworfen oder auf gut Glück anderweitig verwendet wurden.

Die Frage, ob die Abtei La Ferté im XIV. und XV. Jahrhundert eine Art Centrale für die Herstellung und Verbreitung jener burgundischen Holzschnitte war, die, heut in alle Welt verstreut, ihr Heimathsrecht verloren haben, lässt sich nicht entscheiden. Es ist aber anzunehmen, dass auch die Mönche anderer französischer Klöster in ähnlicher Weise den Bilddruck pflegten. Bouchot verspricht in seiner oben erwähnten, grösseren Publication nachzuweisen, weshalb sich von diesen Blättern so wenige in ihrem Mutterlande erhalten haben, während man sie in Deutschland sorgfältiger aufhob und vor Zerstörung bewahrte. „Bei uns“, sagt er,

„war das Bild etwas Persönlicheres, man klebte es an die Wand, um sich vor Schlaganfällen oder der Pest zu schützen, oder man heftete es als Amulet in die Kleider. Seltener geschah es, dass es die Wohlhabenden in ihre Hochzeitstruhen und Schränke klebten. In Deutschland empfingen die von den Cisterciensern abhängigen Klöster ihre Bilddrucke vom Ordenschef durch die fahrenden Brüder. Sie klebten sie in die Bücher ihrer Bibliothek, nicht ohne sie zuweilen mit einer Aufschrift, sei es mit der Feder oder mit einer geschnittenen Stampiglie versehen zu haben". Kloster Tegernsee, das heut als das wichtigste Centrum für den Holzschnitt betrachtet wird, war nach Bouchot's Ansicht nur ein Hauptsammelplatz der fremden Production. In Frankreich, wo man die Blättchen lediglich ihres schützenden Werthes halber achtete, musste ihre Vernichtung um so gründlicher sein, als man sie ganz für das Bedürfniss des Tages verwendete.

Ich will nicht verschweigen, dass mir die von Bouchot behauptete Verschiedenheit in der Werthschätzung und Verwendung der ältesten Bilddrucke bei den Franzosen und Deutschen ein Wenig problematisch vorkommt. Wir wissen ja so gut wie garnichts über ihre Verbreitung im XV. Jahrhundert, und Wilhelm Schmidt hat mit Recht schon darauf hingewiesen, dass alle die heut von uns als Unica und Rarissima betrachteten Holzschnitte und Kupferstiche ursprünglich jedenfalls in Hunderten von Exemplaren verbreitet waren, und dass in zahllosen Fällen auch das letzte Exemplar den Zufälligkeiten der Zeit und dem Unverstand zum Opfer gefallen sein wird. Eher würde ich noch glauben, dass man bei der in Frankreich wie in Italien zu allen Zeiten grösseren Werthschätzung formaler Schönheit, mit einem Worte: bei dem besseren Geschmack unserer Nachbarn in künstlerischen Dingen, mit den primitiven Erzeugnissen gothischer Kunstübung jenseits des Rheins gründlicher aufgeräumt habe, besonders im achtzehnten Jahrhundert, wo das Wort „gothisch" einen ausgesprochenermassen geringschätzigen Klang hatte und so viel wie hässlich oder geschmacklos bedeutete.

Sehr gewagt wegen ihrer unberechenbaren Tragweite scheint mir auch vorderhand Bouchot's Hypothese, dass die aus Frankreich importirten Holzschnitte häufig in Deutschland mit Stampiglien aufgedruckte Schriftzusätze erhielten. Dass sie in Tegernsee und anderswo von den Besitzern colorirt wurden, dass man gelegentlich auch den Namen des dargestellten Heiligen, ein Gebet an ihn oder dergleichen darauf schrieb, hat nichts innerlich Unwahrscheinliches. Die Annahme eines nachträglichen Aufdrucks von Schrift ist aber wegen der Umständlichkeit und Zwecklosigkeit dieses Verfahrens doch bedenklich. Jedenfalls wird man hierfür noch eine eingehendere Beweisführung des gelehrten Verfassers abwarten müssen.[11]) Die wichtigste Handhabe zur Beurtheilung der

[11]) Bouchot erwähnt p. 110 den Fall, dass ein deutscher Händler auf dem Markt von Amiens Malereien zu herabgesetzten Preisen verkaufte, es fehle aber, sagt er, an entsprechenden Nachrichten über den heimlichen Bilderhandel in den Provinzen.

Wiegendrucke des Holzschnittes bildet meines Erachtens nach wie vor eine von künstlerischen Gesichtspunkten ausgehende Stilkritik, und wir wollen nicht im ersten Feuereifer der Entdeckung neuer, unseren Vorgängern unbekannter Thatsachen in den umgekehrten Fehler verfallen, nunmehr alle in Tegernsee gefundenen Holzschnitte, selbst wenn sie xylographischen Text in deutscher Sprache aufweisen, für französisch zu halten. — Bouchot ist selbst viel zu unparteiisch und scharfsichtig, um einer solchen kritiklosen Uebertreibung seiner Theorieen das Wort zu reden.

Ich muss es mir versagen, hier noch auf die Muthmassung Bouchot's einzugehen, der Protat-Holzschnitt sei vielleicht auf ein älteres Vorbild zurückzuführen, speciell auf ein Wandgemälde an der Wölbung der St. Martins Kapelle zu Laives, das nach urkundlichen Berichten bei der Renovirung im Jahre 1553 unter dem Mörtel gefunden wurde und eine Scene aus der Passion mit dem Datum 1302 dargestellt haben soll.[12]) Mehr Wahrscheinlichkeit hat m. E. die Annahme, der Holzstock sei bei seinem ungewöhnlichen Format für den Abdruck auf Stoff bestimmt gewesen, ähnlich der sogenannten „Tapete von Sitten" oder dem Antependium von Narbonne im Louvre.

Die Untersuchungen Bouchot's werfen zugleich höchst interessante Streiflichter auf eine Reihe bekannter und bisher unbedenklich für deutsch oder niederländisch gehaltener Holzschnitte, so dass man schon jetzt mit grösster Spannung seiner demnächst zu erwartenden Publication der 200 xylographischen Incunabeln der Pariser Nationalbibliothek entgegensehen kann. Der Verfasser betrachtet die Abhandlung über den Protat-Holzschnitt bescheidener Weise nur als eine Art von Vorwort für das grössere Werk. In diesem soll eine Gruppe von etwa 30 Blatt veröffentlicht werden, die Bouchot im Widerspruch mit der Zuweisung der deutschen Ikonographen aus inneren wie äusseren Gründen für Frankreich

---

Diese Händler seien in der That ursprünglich Betrüger und Fälscher gewesen, und die gesetzlichen Strafbestimmungen waren in Frankreich für Diejenigen, die bewegliche Lettern schnitten, andere als für die Siegelstecher oder Grabplattengraveure. Das Schneiden und Formen von Buchstaben wurde zu Ende des XIII. Jahrhunderts der Falschmünzerei gleich geachtet und ebenso bestraft. — Die Kleinhändler und Hausirer vermieden deshalb, um allen Behelligungen zu entgehen, das Anbringen von Schriftzeichen auf ihren Bilddrucken. Die für den Export bestimmten Tafeldrucke, so weit wir sie heute für die burgundischen Lande, den Hof zu Avignon, die Ordenssitze der Cistercienser: Cluny oder Clairvaux in Anspruch nehmen möchten, trugen ursprünglich keine Inschriften, und wo man solche dennoch findet, sind sie mit der Hand oder mit Stampiglien nachträglich hinzugefügt.

[12]) Bouchot bemüht sich, p. 115 darzuthun, dass die „Passionsscene" eine Kreuzigung gewesen sein könne und die Jahreszahl vielleicht 1361 gelautet habe Das L in MCCCLXI war möglicher Weise unten beschädigt und gab so zu einer falschen Lesart Anlass. Urkundliche Nachrichten aus so früher Zeit sind aber erfahrungsgemäss nur mit äusserster Vorsicht zu benutzen und fast werthlos, wenn man, wie hier, auf sie allein angewiesen ist.

oder die burgundischen Lande in Anspruch nimmt. Sie haben die gleiche Provenienz, stammen aus der der Bibliothek 1832 und 1839 legirten Sammlung Hennin und wurden grösstentheils in Lyon oder dessen Umgegend gefunden. Soweit Bouchot in seiner vorliegenden Abhandlung Reproductionen dieser Holzschnitte giebt, wird ihm jeder Sachkundige ohne Weiteres zustimmen. Entschieden französisch ist die p. 14 abgebildete, sogenannte Madonna von Lyon, was übrigens schon Passavant (I. p. 155) und Schreiber (Nr. 1069) anerkannt haben, ebenso wahrscheinlich der hl. Lambertus (p. 25) und der ziemlich rohe hl. Bartholomäus (p. 27), beide mit dem Wappen der La Marck. Nicht unwahrscheinlich halte ich die französische Provenienz bei dem sehr alterthümlichen hl. Christoph in der Sammlung des Fräulein Przibram in Wien, den Schreiber (Nr. 1355) als muthmasslich oberdeutsche Arbeit anführt, und namentlich bei dem ungemein frei und elegant bewegten hl. Georg der Sammlung Rothschild (p. 113), als dessen Heimath Schreiber (Nr. 1434) Lothringen vorschlägt.

Dass es auch eine Gruppe sehr früher französischer Kupferstecher giebt, deren Thätigkeit bis in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts zurückreicht, gedenke ich in meiner Geschichte des nordischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert darzuthun. Schon 1889 publicirte ich eine französische Spielkarte der primitiven Zeit[13]) und im Repertorium[14]) ist der „Meister des Bileam“ als wahrscheinlich französischer Stecher um 1440—1450 eingeführt, eine Vermuthung, die mir inzwischen fast zur Gewissheit wurde. — Das ändert natürlich nichts an der Thatsache, dass der Kupferstich in der zweiten Hälfte des XV. bis über die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinaus in Frankreich stagnirte, während die grossen, führenden Meister in Deutschland: E S, Martin Schongauer und der Meister des Hausbuches die Technik der neuen Kunst weiter ausbildeten, bis sie Albrecht Dürer und die Kleinmeister zu glänzender Höhe emporführten. Erst im XVII. Jahrhundert haben die französischen Portraitstecher der heimischen Kunst die Selbständigkeit und Unabhängigkeit zu verleihen gewusst, die man bei ihren Vorgängern von Jean Duvet bis zu Étienne Delaune, von der Manieristen-Schule von Fontainebleau bis zu Claude Mellan vermisst.

Ich habe der in der That ausgezeichneten und grundlegenden Arbeit Bouchot's gegenüber mit Lob und Anerkennung nicht zurückgehalten, einen kleinen Tadel vermag ich aber doch nicht zu unterdrücken: Es geht durch das ganze Buch ein leiser, natürlich in die liebenswürdigen Formen gallischer Höflichkeit gekleideter Ton des Vorwurfs gegen die deutschen Ikonographen, als hätten sie lediglich aus Anmassung und falsch angebrachtem Patriotismus französische Kunstwerke für Deutschland an-

[13]) Chronik für vervielfältigende Kunst II. p. 2 und 23.
[14]) Bd. XVII (1894), p. 353.

nectirt. Das entspricht denn doch nicht den Thatsachen. Im Gegentheil: wir Deutschen haben uns viel mehr als es bei irgend einem andern Volk geschehen ist, um fremde Kunst gekümmert und stets bereitwillig anerkannt, was die Nachbarn im Süden oder Westen Grosses geschaffen. — In Frankreich hat man das nie in gleichem Maasse gethan. Erst seit etwa zwanzig Jahren beginnen die französischen Gelehrten zu reisen und auch unserer deutschen Kunst die Beachtung zu schenken, die ihr gebührt. Das Interesse an den vervielfältigenden Künsten des XV. Jahrhunderts hat bis zu Bouchot geschlummert. Niemand im Lande hat vor ihm geahnt, dass es eine nationale Kunst des Bilddrucks zu so früher Zeit gegeben, weder Mariette, noch Duchesne und Duplessis, weder Robert-Dumesnil noch Baudicour, die doch einen „Peintre-graveur français" schrieben. Auch Dutuit betrachtete sich auf diesem Gebiet, wie ich durch eine ganze Reihe auf sein „Manuel" bezüglicher Briefe beweisen kann, als absoluter Laie. Da ist es, meine ich, nicht zu verwundern, dass wir Deutschen von dieser in ihrem eigenen Vaterlande unbekannten Kunst bisher wenig Notiz nahmen.[15]) Bouchot's Arbeit wird darin sicherlich Wandel schaffen, und es ist hocherfreulich, dass das ihm unterstellte, durch die Schätze seiner „Réserve" berühmte Pariser Cabinet endlich aus seiner Reserve heraustritt und die Fragen lösen hilft, die uns Allen am Herzen liegen.

Die französische Kunst hat sich vom XIV. und XV. Jahrhundert an in stetig aufsteigender Linie entwickelt, aber sie hat das seltsame Schicksal gehabt, dass ihre ältere Periode etwa bis zu François Clouet, dessen Zeichnungen heut noch vielfach unter Holbein's Namen gehen, der wissenschaftlichen Forschung ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Die grossen Bildhauer „entdeckte" man, so zu sagen, erst, als ihre Werke durch das Musée de Sculpture comparée im Trocadéro zum Gemeingut der Gebildeten gemacht wurden (1882). Die köstlichsten Schöpfungen der französischen Malerei des XV. Jahrhunderts sind bis zur Stunde — das hat erst unlängst wieder die Brügger Ausstellung bewiesen — unter dem Gattungsnamen der „Niederländischen Schule" verborgen und müssen Stück für Stück zurückerobert werden. Es wäre ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen, dass sich auch für sie bald ein zweiter Bouchot fände.

Max Lehrs.

---

[15]) Es sei hier ausdrücklich betont, dass schon Passavant (I. p. 154 u. ff.) ausser den Blockbüchern auch einige französische Holzschnitte des XV. Jahrhunderts erwähnt, und dass deren Zahl durch Schreiber sehr erheblich vermehrt wurde.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Urkundliches zu den Fresken Baldovinetti's und Castagno's in S. Maria de' Servi zu Florenz. Wir kennen den Wortlaut des Vertrags, womit Baldovinetti sich am 27. Mai 1460 verpflichtete, gegen ein Honorar von 20 Goldgulden, welche aus einer Stiftung des Arrigo Arigucci zu bezahlen waren, im Vorhofe der Annunziata das dort noch heute vorhandene Wandgemälde der Geburt Christi auszuführen (s. Tonini, Il Santuario della SS. Annunziata, Firenze 1876 pag. 270). Auf die Herstellung selbst nun beziehen sich die folgenden Vermerke in den im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrten Büchern des Klosters:

1460. Richordo si fa chome Alexo djpintore tolse a djpignere dal chonvento certe dipinture direto alla nuntiata le qualj siamo obrigatj a fare djpignere per una certa limosine ci fe Arigho Ariguzzi, ebe decto Alexo chome appare per una scripta dj sua mano (eben der obenangeführte Vertrag) fiorinj tre larghj nel tempo dj maestro bartolomeo da montepulciano, e dj frate biagio procuratore, valsono lire sedicj soldj quattro . . . . . Ll. 16 ss. 4 (Libro di Ricordanze 1433 e 1439—1484 No. nuovo 48 a c. 91t)

1462 adj 21 d'agosto. A Alexo baldovinettj Ll. una ss. dieci portò el decto per comperare azurro che gli mancava pella dipintura che fa per arigo arigucci e fior. otto larghi sono per parte di fj. 20 di sugello debba avere di suo fatiga per dipignere detta storia, portò edecto al quaderno di chi porta a. c. 46 a libro segnº b. c. . . . (leer)

Ll. XXXXIIII ss. XIIII.

1462 adj 6 settembre. A Alexo dipintore Ll. tre ss. dieci pagamo a luj dco per resto di fj 20 di sugello doveva avere dal convento per suo faticha di djpingnere la storia della natività di Xº (cristo) allato alla porta della chiesa per arigho arighucci a nostre spese portò edetto al quaderno di chi porta c. 47 a libro segnº bac. 204 Ll. III ss. X. (Libro d'Entrata e di Uscita dal 1462 al 1469 No. nuovo 690 a. c. 95t e 97t).

Vasari (II 671) berichtet von drei Fresken, die Andrea del Castagno in der Annunziata ausgeführt habe. Zwei davon sind neuerdings zum Vorschein gekommen: in der 3. Kapelle des linken Seitenschiffs die Dreieinigkeit vom hl. Hieronymus und zwei hl. Frauen verehrt, und in der zweiten der hl. Giuliano, allerdings nicht mehr in unversehrter Voll-

ständigkeit erhalten (die letztere Freske, im vergangenen Frühling aufgefunden, wurde sonderbarer Weise gleich wieder mit dem davor gehängten grossen Bilde des G. C. Lotti zugedeckt, ohne dass dessen Besichtigung irgend Jemandem gestattet worden wäre!). Während nun über diese beiden Arbeiten in den Urkunden des Klosters keine Aufzeichnung zu finden ist, weil sie direct auf Bestellung der Corboli und Galliani, die das Patronatsrecht der betreffenden Kapellen besassen, hergestellt wurden, hat sich eine solche über die dritte Freske erhalten, da diese in Folge eines dem Orlando de' Medici († 15. Dec. 1455) gegebenen Versprechens (wohl in Folge von irgend welchen Diensten, die er dem Kloster erwiesen) auf Kosten des letzteren in dessen Kapelle (es ist die fünfte des rechten Seitenschiffs, wo sich noch sein Grabdenkmal von der Hand Bernardo Rossellino's befindet) zum Preise von 11 Goldgulden ausgeführt worden war. Leider ist aber das Werk selbst, das Lazarus mit seinen Schwestern Magdalena und Martha darstellte, untergegangen. Die urkundlichen Aufzeichnungen darüber nun lauten:

1455 adj iij luglio. L'opera di chonvento fj due larghi pagamo a Mº andrea di bartholomeo dipintore portò edecto posto dè dare a libr. c. 28 sono per parte di maggior somma dè avere per dipingnere sc̄a mª magdalena etaltri sc̄i nella capella di Messer orlando de medici, la quale figura gliel'abiamo a fare, a libro . . . (leer) . . . Ll. x ss. viij.

1455 adj ij d'Agosto. L'opera dc̄a fj quatro larghi portò Mº Andrea di bartolomeo dipintore posto dè dare a libro nuovo de debitori e creditori segnº b. c. 28 sono per parte di magior somma dè avere per una figura di sc̄a Mª Magdalena e santo lazaro e sc̄a Marta dipigne nella capella di M(esser) orlando de medici, la quale dipintura gli abiamo a fare per pacto fatto piu anni passatì a libro (leer) . . . . . Ll. XXI.

1455 adj viiij d'Agosto. L'opera di convento fj quatro larghi pagamo a Andrea di Bartolomeo Mº di dipingnere, portò edetto posto dè dare alibro nuovo de debitori e creditori segnº b. a c. 28 sono per resto di fj 11 larghi doveva avere per fare tre figure cioe una sc̄a Magdalena con sc̄a marta e con sc̄o Lazero e uno angelo di sopra nel tabernacolo della capella di M(esser) orlando. La quale dipintura gli a fatta fare elconvento per una promessa sigli fece piu anni passati alibro (leno) Ll. XXI. (Libro d'Entrata e di Uscita dal 1451 al 1456, No. nuovo 689 a c. 255r, 258t e 259t). *C. v. F.*

Guglielmo lo Monaco. Zu dem in unserer Studie über den Triumphbogen Alfonso I (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1899, S. 158 ff.) veröffentlichten Prospect über Leben und Werke dieses vielseitigen Künstlers giebt G. Ceci werthvolle Ergänzungen (s. Archivio storico per le province napoletane, Annata 1901, pag. 543—552). Vorerst wird ein Versehen berichtigt: in dem K. Decret vom 10. Juli 1490 (s. a. a. O. Regest No. 46) handelt es sich nicht um die Bezahlung einer Schuld

seitens der Erben Lo Monaco's, sondern um die Sicherung der Einkünfte der Ballei Cosenza zu ihren Gunsten, — wie aus dem von Ceci im Wortlaut mitgetheilten K. Erlass klar hervorgeht. Sodann wird mit Hülfe eines ebenfalls per extensum abgedruckten Documents als Todesdatum des Künstlers der 27. September 1489, oder einer der nächst vorhergehenden Tage festgelegt. Es ist dies der Notariatsact über die Aufnahme der Hinterlassenschaft Lo Monaco's, auf Veranlassung der Vormünder seiner Enkel als Erben am 29. September des genannten Jahres „statim post ipsius domini Guglielmi mortem" verfasst. Er enthüllt uns ausserdem andere den Künstler und seine Familie betreffende Daten. Wir erfahren, dass seine Frau, sein Sohn, seine Tochter und deren Gemahl vor ihm verstorben waren und die Erbschaft an seine Schwiegertochter und deren drei Söhne fiel. Die Hinterlassenschaft war sehr ansehnlich: ausser seinem Wohnhaus mit Garten und Weinberg gegenüber Castelnuovo gelegen, umfasste sie viele Häuser am Molo piccolo, bei S. Pietro Martire und in der Selleria, ferner eines in Pozzuoli, ein Landgut in Soccavo und die Einkünfte der Ballei Cosenza. An beweglichem Gut zählt das Inventar ausser fünf schwarzen Sclaven, einem Paar Ochsen und einem Maulthier eine Menge Juwelen, Silberzeug, Wandteppiche, Weisszeug, Geschirr und (verhältnissmässig wenig) Möbel, endlich 1300 Ducaten in Baarem auf, sowie an Büchern und Handschriften eine Bibel, zwei Bände Briefe des hl. Hieronymus, einen Band der Cento Novelle und zwei nicht näher benannte „kleine Büchlein". Was der „marczapano" (Marzipan?) con certe reliquie" zu bedeuten habe, bleibt räthselhaft. — Zur Ergänzung des Lebensprospects giebt Ceci folgende Daten:

1456, 12. Mai. Der Herzog von Mailand beauftragt seinen Gesandten in Neapel, vom König Alfons I die Erlaubniss zu erwirken „che maestro Guglielmo de Parise venga per quattro anni per completare l'orologio nella libreria del Castello di Pavia (vgl. Archivio stor. lombardo III, 543). Das Ersuchen hatte wohl keinen Erfolg, denn die Daten des chronologischen Lebensprospects ergeben keine längere Abwesenheit Lo Monaco's von Neapel.

1462, 4. October. Er erhält die Erlaubniss, eine gewisse Menge Bleies (woher?) zu gewinnen (Sigillorum, vol. VI, fol. 16).

1463. Er erhält das Privileg, von allen auf Piazza maggiore zum Verkauf kommenden Producten einen Zoll von zehn Grana auf jede Unze (also $^1/_{60}$ des Kaufpreises) einzuheben (Sigillorum, vol. VII, fol. 98 t.).

1465, 20. Juli. Gegen Erlag einer Taxe von 10 Ducaten wird ihm gestattet, einen Grund bei S. Pietro Martire mit Häusern zu bebauen; es sind die im Erbschaftsinventar als an genanntem Orte gelegen angeführten (Sigillorum, vol. XX, p. 504).

1465. Er nimmt die Alaungrube von Agnano in Pacht (vgl. Napoli Nobilissima, IX, 82).

1465 oder 1466. Es wird ihm die Torre Tacina in Calabrien als

Lehen übertragen (De Lellis, Discorsi delle famiglie nobili del Regno. Napoli 1645, parte II, p. 73).

1466, 2. März. König Ferdinand schenkt ihm ein Territorium am Molo piccolo, wohl dasselbe, worauf Lo Monaco dann die im Nachlassinventar verzeichneten Häuser aufführen lässt (Monast. soppressi, vol. XIV, fol. 1495).

1483. Er erwirbt in Monasterace Landbesitz, den er 1486 wieder verkauft (Privil. Sommarie, vol. XX, fol. 312 und Collaterale, Privil., vol. III, p. 26). *C. v. F.*

Zwei unbekannte Reliefs von G. A. Omodeo. Bei einem neuerlichen Besuch des Antikenmuseums zu Parma fielen uns, unter die Werke römischer Sculptur verirrt, zwei Marmorreliefs des lombardischen Meisters auf, die bisher — soviel wir wissen — nirgends als Arbeiten seines Meissels angeführt sind. An Ort und Stelle werden sie von den Kustoden selbstverständlich als Werke Donatello's ausgegeben! Als Provenienz derselben ward uns von ihnen die jetzt niedergelegte Kirche S. Pietro martire bezeichnet. In den Localführern, die uns zu Gebote stehen (Bertoluzzi, Nuova Guida di Parma, 1830 und Martini, Guida di Parma, 1876) findet sich nichts darüber; vielleicht liessen sich aus den ältern Guiden von Ruta (Milano 1750), Affò (Parma 1796) und Sansovino (ebendort o. J.) Nachrichten betreffs derselben sicher stellen, was Sache der Localgelehrten wäre, denen diese Litteratur gewiss an Ort und Stelle zur Verfügung steht.

Unsre beiden Reliefs, jedes 60 cm breit, 120 cm hoch, sind gleichsam in je einen Marmorrahmen einfachster Profilirung, der mit ihnen ein Stück bildet, eingelassen, in der Weise, dass sie innerhalb der stark vorspringenden Umrahmung mit ihrem geringeren Relief gleichsam vertieft erscheinen. Was die Gegenstände der Darstellung betrifft, so zeigen die in Rede stehenden Werke eine Besonderheit, der wir in einem anderen Producte der Renaissancesculptur begegnet zu sein uns nicht erinnern. Während nämlich die untere, überwiegend grössere Hälfte des Raumes jeder Tafel von einer Scene eingenommen wird, die dem Leben Jesu und Maria's entlehnt ist, sehen wir im oberen Theil der Tafel, mit Aufwand von weniger Figuren als sie die Hauptscenen bieten und in kleineren Dimensionen, die nach den Vorschriften der Typologie den untern Scenen entsprechenden Darstellungen aus dem alten Testamente. Dass Cyclen dieser Art in der Monumentalmalerei der frühen christlichen Jahrhunderte gebräuchlich waren, wird durch die Aufzeichnung des Abtes Benedict von Jarrow bezeugt, der einige davon beschreibt, die er bei seinem Aufenthalt zu Rom im Jahre 674 in den Basiliken der ewigen Stadt gesehen hatte. Leider sind sie alle untergegangen; nur ein solcher Cyclus aus viel späterer Zeit und im Sujet viel weniger vollständig, als jene frühen, hat sich in den Wandgemälden der sixtinischen Kapelle erhalten.

Um nun zu unseren Reliefs zurückzukommen, so sehen wir im ersten derselben die Anbetung der hl. drei Könige in nicht weniger als zehn Haupt- und dreiundzwanzig Nebenfiguren kleinerer Dimension dargestellt. Leider sind vieren davon die Köpfe, einer die Arme abgeschlagen, im Uebrigen aber ist die Arbeit des Meissels unversehrt erhalten. Alle Figuren tragen die für Gegenstände aus der heiligen Geschichte wenigstens in der Sculptur der Renaissance die Regel bildende, der Antike entlehnte Idealgewandung bis auf eine, die Gestalt des dritten Königs zu äusserst rechts. Dieser, ein schlanker, graziös bewegter Jüngling, zeigt das Costüm der Zeit: die enganschliessenden Beinkleider, den ebenfalls anschliessenden kurzen Sammtbrocatrock mit reicher Musterrung, und mit einer schweren en bandelier um den Hals gehängten Goldkette. Vielleicht hat der Künstler in dieser Figur eine historische Persönlichkeit (etwa den Besteller und Stifter der Relieftafeln?) dargestellt. Die Hauptscene geht links vor sich, vor einem architektonischen Hintergrunde, der eine halb in Ruinen liegende, von Pilastern und Halbsäulen gegliederte und von einem Sphinxfriese abgeschlossene Wand zeigt, die im rechten Winkel gebrochen einen antiken Altar mit brennender Opferflamme umschliesst, alles dies mit ausgesuchter Feinheit und Zierlichkeit gemeisselt. Rechts im Hintergrunde sieht man das Gefolge der hl. Könige zu Pferde einen steilen Pfad herabsteigen, dessen zwei über einander sichtbare Windungen in eine Felswand von phantastischen Formen eingeschnitten sind. Ueber der Hauptscene schwebt eine Corona von sechs singenden Engeln von viel kleineren Dimensionen; ihrer drei halten ein Inschriftsband ohne Spruch darauf. Die oberste Partie der Tafel aber nimmt, auf eine Basis von Felsplatten verlegt, die Scene ein, wie Salomo auf dem Throne sitzend die Geschenke der vor ihm knieenden Königin von Saba empfängt; ein Gefolge von sieben Personen umgiebt die beiden Hauptfiguren, alle noch kleiner von Dimension, als der Chor singender Cherubim unter ihnen.

Die zweite Tafel, ohne jede Verstümmelung erhalten, enthält in ihrem untern Theile eine Darstellung der Flucht nach Egypten in sehr starkem Hochrelief: die hl. Familie (Maria auf dem Esel reitend) von neun Engeln begleitet, und darüber vier schwebende Posaunenengel von fast gleicher Grösse. Zu oberst aber sehen wir, in viel kleinerem Maassstab, die Flucht David's vor den zu seiner Ermordung ausgesandten Schergen des Königs Saul: in ein Castell mit vier Eckthürmen dringen eben einige Bewaffnete ein, während aus einem Fenster des oberen Geschosses David von seiner Gemahlin an einem Seil hängend herabgelassen wird. Den Hintergrund beider Scenen dieser Tafel bilden gleichfalls phantastische Berg- und Felsformen, die mit einzelnen Bäumen und kleineren Pflanzen bewachsen sind.

Ueber den Autor unserer Reliefs kann absolut kein Zweifel bestehen. Es verräth ihn die charakteristische Faltengebung, die übrigens nicht mehr die wirr zerknitterten und gebrochenen Motive der Mantegazza zeigt, — ferner der Typus seiner Greise mit den dichten, kurzen Bärten

und seiner Jünglinge mit ihren überschlanken Formen und langem Lockenhaar, endlich und hauptsächlich seine singenden und musicirenden Engelchöre. Auch die Madonna in der Fluchtscene zeigt das gleiche Oval des Gesichts, die gleiche breit vorgewölbte Stirn, wie jene im Lünettenrelief des Klosterhofs der Certosa von Pavia und die in der Terracotta, welche jüngst aus dem Besitz Crespi's als Geschenk in's Museo artistico des Castells zu Mailand gelangt ist (abgeb. in L'Arte V, Heft 7). Was die Epoche der Entstehung unserer beiden Reliefs anlangt, so ist sie mit Sicherheit nach der der beiden eben angeführten Arbeiten, wie auch der Sockelreliefs an der Fassade der Certosa (soweit diese Omodeo angehören) anzusetzen. Ihr Stil zeigt die grösste Aehnlichkeit mit seinen in den beiden letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts zu Cremona und Pavia entstandenen Werken. *C. v. F.*

Alberto Maffiolo da Carrara und sein Lavabo in der Certosa von Pavia bespricht Diego Sant' Ambrogio im Monitore tecnico vom 30. September 1901. Wir besitzen den Vertrag vom 15. Juli 1489, worin sich der Meister verpflichtet, die Arbeit innerhalb eines Jahres „secundum formam et designum factum de ipso lavatorio" um 1460 Lire auszuführen. Der Vergleich mit den figürlichen Sculpturen an mehreren seiner früheren authentischen Werke, wie dem Ciborium im Chor des Domes von Parma und den Ueberresten der Orgelbalustrade im Baptisterium daselbst (1480), ferner den Medaillons an den Schneckenvoluten der Seitenschiffe an der Fassade des Domes zu Cremona (bez. und dat. 1491) bestimmt den Verfasser, die in die grosse Lünette an der Rückwand des Lavabo eingefügten Reliefs der Fusswaschung und (darüber) der zwei Scenen (Gebet und Verrath) im Garten zu Gethsemane ihm zu Folge ihres völlig verschiedenen Stilcharakters abzusprechen und darin Arbeiten der Brüder Mantegazza zu erkennen. Eine Stütze findet diese Agnoscirung in dem Umstande, dass der obenerwähnte Vertrag festsetzt, es werde dem Künstler zur Ausführug seiner Arbeit Wohnung und Werkstatt in Villanova zur Verfügung gestellt werden, von denen wir durch Calvi wissen, dass sie von Antonio Mantegazza bis an seinen 1495 erfolgten Tod benutzt wurden. Es ist nun möglich, ja wahrscheinlich, dass Maffiolo selbst die beiden, sonst schon fertigen Reliefs seines Werkstattgenossen in sein eigenes Werk einfügte, oder dass sie 1490, als Maffiolo nach Cremona abging, von Letzterem über dessen oder der Mönche Auftrag in das unvollendet zurückgelassene Lavabo eingefügt wurden; auf alle Fälle beweist ihre unorganische Einfügung, dass sie nicht ursprünglich dafür gearbeitet sein konnten.

Die Mittheilungen bezw. Annahmen Sant' Ambrogio's ergänzt ein ungenannter Mitarbeiter der Rassegna d'Arte (II, 13), indem er darauf hinweist, dass auch schon Magenta in seinem Buch über die Certosa zu dem Ergebniss gelangt wäre, nur der Entwurf des Lavabo wäre dem Maffiolo, dessen Ausführung hingegen einem der zahlreichen Bildner der

Mantegazzaschule zuzutheilen, die dazumal an der Certosa beschäftigt waren. Ueberdies habe Magenta darauf hingewiesen, Maffiolo hätte ausser dem Lavabo zwei Reliefs der Verkündigung laut Vertrag zur Herstellung übernommen, die über dem Eingangsthor zur Klosteranlage ihren Platz finden sollten. Ausserdem constatirt der Correspondent der Rassegna aus dem hier zuerst in vollem Wortlaut mitgetheilten Vertrag von 1489, dass sich die Mönche vorbehielten, nach der Ablieferung der Verkündigungsreliefs zu entscheiden, ob Maffiolo die Arbeit am Lavabo fortsetzen, oder ob sie ihm — gegen Rückerstattung seiner aufgewendeten Mühe und Unkosten — abgenommen werden solle. Der letztere Fall scheint in der That eingetreten zu sein; denn wir finden die Verkündigungsreliefs nicht über dem Klosterthor (wo hingegen eine 1508 von Bern. de Rossi gemalte Scene gleichen Gegenstandes zu sehen ist) sondern am Lavabo, wohin sie gelangt sein dürften, nachdem die Mönche — nach Lösung des Vertrags mit Maffiolo — die von ihm bis dahin verfertigten Bruchtheile übernommen und sie für das Lavabo, so gut es anging, verwendet hatten, das noch Fehlende durch die Arbeiten anderer Bildner ausfüllend, die ursprünglich nicht dazu bestimmt waren. Aehnliche Proceduren sind ja in der bildnerischen Ausschmückung der Certosa nachweisbar. Auch der Umstand, dass Maffiolo schon Anfangs 1490 nach Cremona übersiedelte, bestätigt diese Argumentation: in der Zeit von einem halben Jahre konnte er unmöglich die sämmtliche Arbeit am Lavabo zu Stande gebracht haben. Betreffs der auf einer Console über dem Wasserbehälter aufgestellten Büste kommt Sant'Ambrogio, nachdem er die Unhaltbarkeit der traditionellen Taufe auf Heinrich von Gmünd, den vermeintlichen Schöpfer des Entwurfs der Certosa, nachgewiesen, zu der Vermuthung, sie könnte den geistigen Urheber des Neubaues, den Prior Stefano Macone († 1421) darstellen, worauf auch die Mönchstonsur, die das Haupt zeigt, hindeuten würde. Die jüngst an Ort und Stelle von uns vorgenommene genaue Prüfung der in Rede stehenden Arbeit hat uns überzeugt, dass nur das Fusswaschungsrelief aus der Mantegazzabottega stammt; dasjenige darüber mit den zwei Leidensscenen gehört Omodeo an, u. z. seiner Frühzeit, wo er noch ganz unter dem Einfluss der Mantegazza steht. Die beiden Reliefstücke aber, welche die Zwickel des Lunettenfeldes ausfüllen, sind von einem Cinquecentisten hinzugearbeitet, der sich dabei Mühe gab, die Art der Mantegazza möglichst nachzuahmen, um die Einheit des Werkes zu wahren. Aus der Aehnlichkeit ihrer Puttentypen mit denen am Antependium des Hochaltars der Certosa lässt sich Ambrogio Volpi als Schöpfer der beiden Zwickelreliefs mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen (s. Repertorium XXII, 339 und XXIII, 342). Ihm gehörte dann auch das Lavabo selbst, sowie die Büste über demselben an.

C. v. F.

Erklärung.

In meiner jüngst erschienenen Schrift „Die Anfänge christlicher Architektur“ (Strassburg 1902) bringe ich im Vorwort S. V. die Wendung: „Man spricht direct von schmarotzerhaftem Vorgehen (d. h. schmarotzerhaft in Bezug auf die antike Kunst) der altchristlichen Architektur“ als ein Citat aus J. Strzygowski's „Orient oder Rom“ (Leipzig 1901). Ich constatiere, dass Herr Prof. Strzygowski diese Wendung in dem genannten Werke nicht gebraucht hat, und ersuche eventuelle Leser meiner Arbeit, dieselbe in diesem Sinne corrigiren zu wollen.

F. Witting.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

Georg Reimer Verlag **Berlin W. 35** Lützowstr. 107-8

KUNSTHANDBUCH FÜR DEUTSCHLAND.

Verzeichniss

der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde.

Fünfte neubearbeitete Auflage.

Herausgegeben von der

Generalverwaltung der Königl. Museen zu Berlin.

Oktav. VI und 676 Seiten.

Preis elegant gebunden M. 10.—.

RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA.

Eine kritische Studie.

Von

AUGUST SCHMARSOW.

Mit 11 Tafeln. Preis M. 12.50.

BERNARDINO PINTURICCHIO IN ROM.

Eine kritische Studie.

Von

AUGUST SCHMARSOW.

Mit 6 Tafeln. Preis M. 20.—.

MELOZZO DA FORLI.

Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert.

Von

AUGUST SCHMARSOW.

Mit 27 Tafeln. Preis M. 100.—.

INHALT.

Seite

Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes des Täufers in Worms am Rhein. Von Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München. 321

Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida* 331

Ueber einige italienische Handzeichnungen des Berliner Kupferstichcabinets. Von *Charles Loeser* 348

Einige neue Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab. Von *Albert Gümbel* 360

Zu den Copieen der Dürer'schen Apokalypse. *Campbell Dodgson* . . . 371

Litteraturbericht.

K. Chytil. Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. *W. Bode.* 374

Ulrich Thieme. Sammlung Jul. Otto Gottschald. *A. Bredius* . . . 377

Henri Bouchot. Un ancêtre de la gravure sur bois. *Max Lehrs* . . 379

Mittheilungen über neue Forschungen.

Urkundliches zu den Fresken Baldovinetti's und Castagno's in S. Maria de' Servi zu Florenz. *C. v. F.* 392

Guglielmo lo Monaco. *C. v. F.* 393

Zwei unbekannte Reliefs von G. A. Omodeo. *C. v. F.* 395

Alberto Mafflolo da Carrara und sein Lavabo in der Certosa von Pavia. *C. v. F.* 397

Erklärung. *F. Witting* 399

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.